TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

TWÓRCZOŚĆ

PAŹDZIERNIK

1948

TREŚĆ ZESZYTU

REZOLUCJA ŚWIATOWEGO KONGRESU INTELEKTUALISTÓW W OBRONIE POKOJU
KAZIMIERZ WYKA: KOLUMNA, GLOBUS I ODRA
JÓZEF SIERADZKI: LENIN W POLSCE
SPRAWY I TROSKI
KAZIMIERZ WYKA: GEOGRAFIA KULTURALNA ROKU 1947/48
MIASTA I OŚRODKI: WARSZAWA — KRAKÓW — POZNAŃ — KATOWICE — WROCŁAW — JELENIA GÓRA — BYDGOSZCZ — TORUŃ — GDYNIA — GDAŃSK — KIELCE — LUBLIN
NOTY

11188.
Edward Piórkowski?
Posłał 1948 r.

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK IV ZESZYT 10

PAŹDZIERNIK 1948

Naklejka przedstawia jeden z talerzy Pablo Picassa, ofiarowanych przez artystę podczas Kongresu Wrocławskiego dla zbiorów polskich.

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 36360

REZOLUCJA ŚWIATOWEGO KONGRESU INTELEKTUALISTÓW W OBRONIE POKOJU

My, działacze kultury, nauki i sztuki z 45 krajów, zgromadzeni w polskim mieście Wrocławiu, zwracamy się do intelektualistów świata.

Przypominamy o śmiertelnym niebezpieczeństwie, które niedawno jeszcze groziło kulturze ludzkości. Byliśmy świadkami barbarzyństwa faszystowskiego — niszczenia zabytków historycznych i kulturalnych, prześladowania i zagłady ludzi pracy naukowej, sponiewierania wszystkich wartości duchowych, świadkami faktów, zagrażających elementarnym pojęciom sumienia, rozsądku i postępu.

Kultura ludzkości ocalona została za cenę niespotykanych dotąd ofiar dzięki ogromnemu natężeniu wszystkich sił demokratycznych — Związku Radzieckiego, narodów Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, dzięki bohaterskiej walce oporu narodowego w krajach zagarniętych przez faszyzm.

Jednakże wbrew woli i pragnieniom narodów świata garstka żądnych zysku ludzi w Ameryce i Europie, którzy przejęli w dziedzictwie po faszyzmie ideę wyższości rasowej i negację postępu, którzy zapożyczyli od faszyzmu tendencję do rozstrzygania wszystkich spraw siłą oręża, znowu gotuje zamach na dorobek duchowy narodów świata.

Kulturze krajów europejskich, które wniosły ogromny wkład do światowego dorobku ludzkości, grozi niebezpieczeństwo utraty oblicza narodowego.

W wielu krajach — w Grecji, Hiszpanii, krajach Ameryki Łacińskiej — wrogie postępowi siły ochraniają dawne i rozniecają nowe ogniska faszyzmu.

Wbrew rozsądkowi i sumieniu trwa nadal i nawet wzmaga się ucisk jednostek i całych narodów, które ciemięzcy nazywają kolorowymi.

Ludzie, którzy przyjęli metody faszyzmu, uprawiają w swoich krajach dyskryminację rasową, prześladują wybitnych przedstawicieli nauki i sztuki.

Odkrycia naukowe, które by mogły służyć dobru ludzkości, obraca się na tajną produkcję środków niszczenia, plamiąc i podważając wysokie powołanie nauki.

Słowo i sztuka pod władzą tych ludzi zamiast oświecać i zbliżać narody roznieca niskie namiętności i nienawiść do człowieka, toruje drogę wojnie.

Głęboko wierząc w konieczność swobodnego rozwoju i rozpowszechnienia zdobyczy postępowej kultury we wszystkich krajach, w imię pokoju, postępu i przyszłości świata — protestujemy przeciwko wszelkim ograniczeniom tych swobód i podkreślamy konieczność wzajemnego porozumienia się kultur i narodów w interesie cywilizacji i pokoju.

Zdając sobie sprawę z tego, że współczesna wiedza wyzwoliła nowe potężne siły, które z całą pewnością będą użyte przez ludzkość bądź na jej dobro, bądź na szkodę — Kongres protestuje przeciw korzystaniu z nauki dla celów zniszczenia i wzywa do zmobilizowania wszystkich sił, aby szeroko rozpowszechnić wiedzę po całym świecie i zużytkować środki naukowe do szybkiego zwalczania nędzy, ciemnoty, chorób i niedostatków, od których cierpi większość ludzkości.

Kongres domaga się również zniesienia ograniczeń, które stoją na przeszkodzie swobodnemu poruszaniu się osób, służących sprawie pokoju i postępu, oraz ograniczeń w ogłaszaniu i rozpowszechnianiu książek, wyników naukowych i wszystkich naukowych i kulturalnych zdobyczy służących tej samej sprawie.

Narody całego świata nie chcą wojny i mają dosyć sił, aby uchronić pokój i kulturę od zakusów nowego faszyzmu.

Intelektualiści świata!

Na nas spoczywa wysoka odpowiedzialność wobec naszych narodów, wobec ludzkości, wobec historii.

Podnosimy głos w obronie pokoju, w obronie swobodnego rozwoju kulturalnego narodów, w obronie ich niepodległości narodowej, ich ścisłej współpracy i przyjaźni.

Wzywamy wszystkich ludzi pracy umysłowej we wszystkich krajach świata do rozważenia naszych wniosków:

— do zorganizowania krajowych kongresów działaczy kultury w obronie pokoju,

— do tworzenia wszędzie krajowych komitetów obrony pokoju,

— do umacniania w interesie pokoju międzynarodowych więzów łączących działaczy kultury wszystkich krajów.

KAZIMIERZ WYKA

KOLUMNA, GLOBUS I ODRA

I

W miejski krajobraz Wrocławia Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju w dniach, kiedy trwał — od środy 25 do wieczornych godzin soboty 28 sierpnia — wpisywał się trzema symbolami, trzema znakami wizualnymi. Na polskich afiszach (afisze obcojęzyczne sięgały po inne symbole, nie zawsze szczęśliwie, jak ów francuski globus patrzący przez okulary) i w znaczkach uczestników Kongresu — strzaskana kolumna. Na rogach ulic przejrzyste globusy z metalowych łuków i promieni. Znak trzeci oglądali przede wszystkim pasażerowie statków, kiedy „Kinga" lub „Światowid" — odbiwszy od wałów przylegających do rybackiego jeziorka na Wystawie Ziem Odzyskanych na godzinną przejażdżkę ze śluzowaniem (atrakcja Odry!) — mijały nadbrzeże Wyspiańskiego i budynki Politechniki. Był nim bukiet chorągwi na szarym podścielisku murów, ten sam z prawie pięćdziesięciu sztandarów ułożony bukiet, jaki stanowił jedyną ozdobę sali obrad.

Kiedy w trzy dni po zakończeniu obrad wyjeżdżałem z Wrocławia, bukiet już zniknął, a raczej rozpłynął się po całej Polsce, od Fromborka po Oświęcim, po zwiedzaną przez Erenburga dolinę ojcowską. Kiedy w dwa tygodnie później znalazłem się znów we Wrocławiu, globusy też już były nieobecne. Chociaż wiatr potargał, a deszcz pozmywał z afiszów strzaskane kolumny, ze wszystkich znaków Kongresu pozostało ich jednak najwięcej. Pozostały bowiem kolumny prawdziwe, podnoszone z upadku, inne czekające chwili, kiedy nareszcie znów wzrosną. Szlak najpiękniejszej wędrówki po Wrocławiu poprowadził znów na ostrów Tumski, na ostrów Piaskowy, wzdłuż Ossolineum, na maluchny półwysep ze starymi wierzbami przytulony na poziomie rzecznego nurtu do mostu uniwersyteckiego (nie wymieniają go przewodniki, a mieć powinien dwie baedekerowskie gwiazdki!), na plac biskupa Nankera, pod kościół św. Wincentego o zdartym dachu i potarganych ścianach. Rany katedry zarosły czerwienią świeżych cegieł. Inne czekają. Żywe, strzaskane kolumny.

W tych trzech znakach wizualnych i w stopniu ich trwałości we wrocławskim krajobrazie zawiera się jakiś porządek Kongresu i hierarchia jego tematów, która wydobyć się również daje z przebiegu obrad. Ten przebieg znany jest czytelnikom ze sprawozdań w dziennikach i tygodnikach. Znane są rów-

nież referaty i główne wystąpienia. Napisany tekst mowy inauguracyjnej Jarosława Iwaszkiewicza przyniosły *Nowiny Literackie* (nr 36), a jej tekst wygłoszony z trybuny podał Biuletyn Prasowy Kongresu. Mowę powitalną ministra Z. Modzelewskiego przedrukowały dzienniki (np. *Głos Ludu*, nr 235). Streszczenie referatu A. Fadiejewa znajdziemy w *Rzeczpospolitej* (nr 235) lub w *Głosie Ludu* (nr 236). Pełny tekst referatu J. Chałasińskiego w *Kuźnicy* (nr 37 i 38), M. Prenant również w *Kuźnicy* (nr 38). Najważniejsze wystąpienia w dyskusji dostępne są w czasopismach, a więc: przemówienie I. Erenburga (*Odrodzenie* nr 36), ks. J. Boulier (*Odrodzenie*, nr 37), delegata austriackiego E. Fischera (*Odrodzenie*, nr 36).

Tyle, co ze streszczeń i pełnych tekstów przemówień zebrać się daje do dnia, kiedy piszę — 15 września. Zapowiedziana Księga Pamiątkowa Kongresu przyniesie niewątpliwie wszystkie przemówienia dyskusyjne. A według mojego rachunku, nie wliczając mów wstępnych, referatów oraz wystąpień generalnego sekretarza Kongresu J. Borejszy, było ich — pięćdziesiąt dwa. Aż na tylu przystankach zatrzymał się w swym obrocie globus Kongresu.

II

Temat strzaskanej kolumny, to temat wojny. Tę symboliczną łączność przypomniała w swoim wystąpieniu delegatka polska Helena Syrkusowa. Dlatego zapewne, że będąc architektem wyznacznik tego symbolu najlepiej musiała odczuć, dlatego również, że wywieziona do Wrocławia po powstaniu warszawskim, przeszedłszy oblężenie tego miasta, była chyba jedynym nawet wśród polskich uczestników obrad świadkiem, który architektoniczny symbol zniszczenia i ruiny wiązał z jego wrocławskim świadectwem. A przecież Kongres wrocławski, chociaż obradował na niezastygłym jeszcze pogorzelisku wojennym, w trzy lata zaledwie po zamilknięciu dział w Europie, nie był kongresem rozpamiętywania i żalu nad ruiną. Jeżeli zaś był kongresem rozpamiętywania, to jedynie nad powodami tej ruiny.

Temat wojny górował bowiem na Kongresie wrocławskim w dwojakiej postaci. Jego postacią pierwszą była analiza socjologiczna skierowana ku niedawnej przeszłości i zmierzająca do wykazania, w jakich okolicznościach historycznych i w czyim interesie wybuchały wojny, aż do ostatniej włącznie. Postać druga była polityczna i wymierzona ku teraźniejszości oraz przyszłości: dla jakich ustrojów społecznych wojna może wyglądać dzisiaj jako ratunek przed nadciągającą ku nim katastrofą? Jaka jest pozycja nauki i kultury współczesnej w przygotowaniach do wojny i przeciw wojnie?

Nie mam zamiaru streszczać przebiegu obrad dzień po dniu, bo ten w licznych sprawozdaniach prasowych zarysował się dostatecznie przejrzyście. Chciałbym natomiast poustawiać zagadnienia w pewnym porządku, tak jak przewijały się one, często w niespodziewany sposób, w wystąpieniach wrocławskich.

Analizę socjologiczną zagadnienia wojny przyniósł przede wszystkim referat

J. Chałasińskiego „Wojna i wolność kultur narodowych". Referat obszerny, na pewno zbyt obszerny jak na ramy Kongresu, gdzie oczekuje się przede wszystkim wystąpień oratorskich, ale za to udokumentowany i doprowadzony do wniosków, od których przejście wiodło wprost do politycznej części obrad. Chałasiński rozpatrzył najpierw związane z liberalizmem i nacjonalizmem pojęcie wojny jako nieuniknionego psychologicznie wyładowania instynktu walki. Rozpatrzył i odrzucił, na jego miejsce stawiając wojnę jako wytwór określonych warunków społecznych i pytając kolejno, w jakich odmianach tak rozumiana wojna pojawia się w epoce nowoczesnej. Główną część wywodów Chałasińskiego zajęła wojna w służbie imperializmu kapitalistycznego.

„Imperia kapitalistyczne nastawione na światową ekspansję szukają uświęcenia w głoszonych ideach społecznych i moralnych — w idei narodu i demokracji. Idea demokracji amerykańskiej występować odtąd będzie w łączności z koncepcjami rozszerzonego kontynentu amerykańskiego. Najpierw po tamtej wojnie wystąpi w całej pełni w postaci „panamerykanizmu", idei nierozerwalnej całości całego kontynentu amerykańskiego. Obecnie po tej wojnie — występuje w koncepcji sformułowanej przez Waltera Lippmanna — kultury atlantyckiej i bloku państw atlantyckich.

Te rozwojowe tendencje imperializmu niosą ze sobą śmiertelną groźbę nowej wojny dla całej ludzkiej cywilizacji. Wynika to nie tylko z tego, że kapitalistyczne imperia dążą do ekspansji terytorialnych. Wynika to także z faktu, że w rozwoju historycznym tych imperiów wojna stała się narzędziem ich polityki wewnętrznej i zewnętrznej. Stała się ona podstawowym narzędziem rozwiązywania trudności związanych z ich rozwojem i ekspansją".

Te słowa są mostem, po którym z przeszłości wkroczyło się w groźby wiszące dzisiaj nad światem. Dokonana przez Chałasińskiego analiza stanęła bowiem dosyć samotnie pośród wrocławskich obrad. Może dlatego, że gróźb tych jest zbyt wiele i zbyt są one bliskie, ażeby wystarczyło je umiejscowić na mapie socjologicznej. Dość, że poza deputowanym z Martyniki i poetą Aimé Césairem, który przypomniał, że jeszcze dla Renana wojna przeciwko rasom niższym była wojną słuszną, bo prowadzoną rzekomo w imię wyższej cywilizacji europejskiej, inni mówcy przy problemie postawionym przez Chałasińskiego przystawali już po drugiej stronie mostu. Jeden z delegatów włoskich, był nim historyk sztuki R. Bianchi-Bandinelli, kończąc swoje przemówienie powiedział: dawniej w biurach widywało się na ścianach napis — „zabrania się mówić o polityce". Nie jesteśmy w takim biurze. Mówimy, my intelektualiści, i mówić musimy o polityce.

Czyżby to miało znaczyć, że cel zebrania tylu znakomitych intelektów był jedynie w zaniechaniu ich naturalnej funkcji kulturo-twórczej, w zupełnym przejściu na role polityczne? Zamiast odpowiedzieć samemu, zacytuję mówców Kongresu. Bywa bowiem, że jedno sformułowanie nagle padające w ferworze dyskusji powiada więcej od długiego łańcucha myślowego. Dwa takie sformułowania padły we Wrocławiu z ust delegatów radzieckich. Głośny publicysta Dawid Zasławski odpowiedź na zarzuty przeciwko wewnętrznej polityce kul-

turalnej Związku Radzieckiego ujął w zdanie: Julian Huxley prosił o łaskę dla tępionego w naszym kraju formalizmu artystycznego. Tymczasem to, jak my z formalizmem postępujemy, na pewno nie wywoła trzeciej wojny światowej. Natomiast fakt, że w Stanach Zjednoczonych wielka częśc prasy zależy od koncernów kapitalistycznych, wojnę spowodować może. — Drugie podobne zdanie usłyszeliśmy z ust Erenburga. Przypomniał on przysłowie — *inter arma silent musae*. Poprawił je: przemówić dzisiaj muszą muzy, ażeby nie odezwały się działa.

Odpowiedź już mamy. Nie odłożenie na bok normalnej funkcji kulturotwórczej, lecz dzisiejsza hierarchia zagadnień podana w tych obydwu powiedzeniach. W tak nakreślonej hierarchii aktualnej problemem związanym z wojną, który wielokrotnie wystąpił w dyskusji, była sprawa dostępności i powszechności badań naukowych. Stanowiła ona centralny ośrodek referatu francuskiego biologa Marcelego Prenant, w obszernym ustępie znalazła się w rezolucji Kongresu, w ciągu zaś obrad do tezy M. Prenant dorzucili swój akces pozbawiony zastrzeżeń tacy uczeni jak Bernal i Haldane. Natomiast akces Huxleya brzmiał bardzo swoiście: protestuję przeciwko wszelkim organiczeniom nauki i sztuki od bomby atomowej po sprawy wolności sztuki w Związku Radzieckim. Cytowałem już odpowiedź Zasławskiego...

Prenant w zakończeniu swego referatu przypomniał pochodzącą z roku 1945 deklarację amerykańskiego stowarzyszenia *Federation of American Scientists*. Posiadanie bomby atomowej nakłada na Stany Zjednoczone specjalną odpowiedzialność za sprawę przyszłego pokoju świata. Przypomniał również głosy innych uczonych o tym, że prawdziwa radość wiedzy istnieje wówczas, gdy powszechnej dostępności wyników naukowych nie staje nic na przeszkodzie. Ale w tym jedynym bodaj z głównych wystąpień Kongresu bardziej od wniosków uderzający był punkt wyjścia. Uderzał on samego referenta:

„Czy dla wspólnej wszystkim sprawy postępu nie jest konieczne zapewnienie swobodnego rozwoju kultury, swobody badań naukowych oraz udostępnienie dzieł, odkryć i wynalazków bez jakichkolwiek ograniczeń?

Jeszcze pół wieku temu postawienie tego rodzaju pytania przed takim jak nasze zgromadzeniem intelektualistów nie miałoby żadnego sensu, sprawa bowiem była tak oczywista, że odpowiedź twierdząca nie ulegała żadnej wątpliwości. Odczuwamy jednakże wszyscy, że w chwili obecnej zagadnienie to nabrało doniosłej aktualności... Nasza epoka, w której środki wojenne i środki ekonomiczne coraz bardziej się utożsamiają, przyniosła w niektórych krajach wzmagające się ograniczenia w zakresie rozpowszechniania wynalazków i odkryć, o ile w dalszej lub bliższej perspektywie te wynalazki i odkrycia mogłyby mieć znaczenie militarne. W tym miejscu każdy z nas pomyśli o studiach nad energią atomową i o zatrważającym problemie utrzymywania tych badań w tajemnicy".

Słuchając tego ustępu mowy M. Prenant — pomyślałem jednak o czym innym. O granicach odkryć, które mogą mieć znaczenie militarne. Wyobraźmy sobie, że jakiś słynny fizjolog wynajduje dzisiaj środek lekarski umożliwia-

jący skrócenie leczenia każdej rany w proporcji: zamiast miesiąca — tydzień. Czy będzie to, czy nie będzie tajemnica militarna? Myślałem dalej: w przyszłej wojnie armia obdarzona tym środkiem — i armia, której rany leczą się jak dotychczas... Gdzie przebiegają granice tego, co może mieć znaczenie militarne?

Nie dla tego jednak skojarzenia podkreślam punkt wyjścia zajęty przez znakomitego biologa. Podkreślam, ponieważ w tym miejscu wywodu myślowego teza socjologa pokrywa się z troską przyrodnika. „W rozwoju historycznym imperiów kapitalistycznych wojna stała się narzędziem ich polityki wewnętrznej i zewnętrznej" — a skoro wojna, również podporządkowana jej nauka. Napisałem — troska przyrodnika. Zagadnienie powszechnej dostępności badań naukowych pojawiało się bowiem we Wrocławiu przede wszystkim w przemówieniach przedstawicieli nauk przyrodniczych (Prenant, Haldane, Bernal, Huxley), albowiem była to ich — jako intelektualistów — forma odpowiedzialności za pokój świata. O innej formie odpowiedzialności mówili humaniści.

Gdyby Kongres Wrocławski odbywał się lat temu kilkanaście, przemówienie Juliana Bendy i stanowisko w nim zajęte byłoby jedną z sensacyj tego spotkania. Bo było to przecież spotkanie klerków i pytanie, czy klerk powinien się angażować politycznie i społecznie, stanowiło wówczas problem, jaki ludzie najlepszej woli i wiary rozstrząsali jeszcze w sposób teoretyczny i ogólnikowy. W roku 1948 na pytanie takie odpowiedziała definitywnie historia ostatnich lat i dzisiaj odpowiada na nie wciąż tak samo. Benda zapowiadał przed Kongresem, że złoży na nim deklarację dużej wagi. Złożył ją istotnie, a mimo to jego przemówienia mało kto słuchał uważnie, tak dalece sprawa jest rozstrzygnięta, a głos autora „Zdrady klerków", składającego akt rezygnacji z dawniej głoszonych poglądów, oświadczającego się wyraźnie po stronie obozu antyimperialistycznego, był głosem, który paść musiał i już nie stanowił sensacji.

Jedną z pasjonujących niespodzianek podobnych obrad jest moment, kiedy nagle stykają się poglądy i tezy mówców, skądinąd dalekich sobie. Z takich nieoczekiwanych zetknięć składa się wykres stanowiska intelektualisty, ten, jaki odtworzyć się daje z wystąpień na trybunie wrocławskiej. Bo najbliżej Bendy stanęło doskonale i z pasją wygłoszone przemówienie delegata austriackiego E. Fischera. Fischer mówił o tym samym dylemacie, oglądanym jednak ze stanowiska dużej ilości intelektualistów w krajach marshallowskich, którym się wydaje, że będą mogli uniknąć decyzji i wyboru.

„Nie można zbyć uczuciem wstrętu tych intelektualistów, którzy świadomie i otwarcie trwają po stronie imperializmu i którzy dochodzą do tego stopnia poniżenia, że stają się jego pachołkami. I nie można potępić tych wszystkich intelektualistów, którzy istotnie popierają imperializm, nie zdając sobie nawet z tego sprawy. Oni są bowiem przekonani o swej uczciwości i jasną decyzję uważają za niegodną intelektualisty. Są to ludzie, którzy mają na podorędziu tysiąc pseudomoralistycznych i pseudofilozoficznych argumentów, którymi wy-

migują się przed zajęciem określonego stanowiska. I właśnie dlatego są to najbardziej użyteczne rezerwy imperializmu".

Fischer mówił tylko o intelektualistach niezaangażowanych i uczciwych, w sposób pełen sprawności filozoficznej wietrząc zaułki takiego stanowiska. Nie cytuję dalej, przemówienie jego znajdziecie w *Odrodzeniu*. Sprawy jednak zaszły dzisiaj dalej. Obóz agresji imperialistycznej posiada swoich trubadurów intelektualnych dorabiających podszewkę historiozoficzną, moralną i jaką tam jeszcze do świętej wojny ze Związkiem Radzieckim.

Kiedy na nich przyszła kolej, nastał na Kongresie moment podobny konferencjom dyplomatycznym, gdzie każde słowo i każdy odcień przekładu odważa się jak najdokładniej. O tych trubadurach mówił w zakończeniu swego wystąpienia delegat włoski A. Donini (były ambasador tego kraju w Warszawie). Przekład angielski tych ustępów przemówienia wydał mu się niedokładny. Donini raz jeszcze wszedł na trybunę, — przemawiał dotąd, jak wszyscy uczestnicy, w swoim języku ojczystym — i dokładnie i wyraźnie odczytał przygotowany na piśmie tekst angielski owych ustępów. By nie było żadnej wątpliwości, że poza nawiasem wszelkiej dyskusji i porozumienia stoją bandyci intelektualni, z całą świadomością gotujący pseudomoralne argumenty dla nowej agresji, jak spośród pisarzy Malraux i Miller. O to słowo b a n d y c i chodziło Doniniemu.

Lecz i w tej mierze Kongres nie ustalał w sposób teoretyczny jakiejś fenomenologii typów intelektualnych, wskazującej dokąd taki zabłąkać się może. Właściwe miejsce intelektualisty i jego odpowiedzialność przypominały wystąpienia humanistów sięgając do prawdziwie europejskiej tradycji tej odpowiedzialności. Najwięcej, przez kontrast wobec egzystencjonalizmu jako filozofii inteligenckiego zagubienia i bezradności, mówił o tym Lukacs. Wskazywał na wiek XVIII, na jedność ówczesnych intelektualistów francuskich przed rewolucyjną walką ludu francuskiego, przywodził przykład miejsca inteligencji w Związku Radzieckim. Nie jesteście samotni, jeżeli tej samotności nie szukacie sami.

„Oderwani od narodu, zamknięci w laboratoriach i gabinetach, intelektualiści nie tworzą klasy społecznej i mają mały głos w sprawach urządzania świata. Muszą oni zjednoczyć się z kolosalną rzeszą szarych ludzi pracy, służyć ich interesom, stać się ich niezbędną częścią składową. Tu właśnie leży wielka historyczna misja ludzi nauki i kultury, która może zadecydować o losach świata" — tymi słowy w dyskusję wrocławską, prowadzoną głównie przez humanistów, włącza się również przyrodnik, przedstawiciel Polski, biolog Jan Dembowski. Waga toczonej we Wrocławiu dyskusji jest w tym, że pod tak ujętym założeniem była w niej prawda doświadczeń, jakich nie posiadały podobne kongresy przed drugą wojną światową.

Złamana kolumna pokoju rzucała na obrady wrocławskie te trzy pokrótce tutaj omówione cienie. Pierwszy z nich był charakteru socjologicznego. Drugi dotyczył przyrodników. Cień trzeci posiadał zarys filozoficzny. Lecz cienie

nie padały rozbieżnie. Padały określając miejsce intelektualistów, które jest tylko po stronie postępu i tylko przeciw imperializmowi i jego intelektualnym siłom w świecie. Padały na linię słów: „muszą odezwać się muzy, aby nie zagrzmiały działa".

III

Benda, Bernal, Haldane, Huxley, Lukacs, Prenant — poczet nazwisk znakomity. Jednak nie w czasie ich wystąpień sala Kongresu zapełniała się do ostatniego miejsca, pustoszały palarnie i korytarze i nie było ani jednej bezrobotnej pary słuchawek. Zapełniała się w czasie wystąpień delegatów radzieckich. Było ich trzy, różnych w obranym sposobie argumentacji, identycznych w swoim celu: kto odpowiada za to, że w roku 1948 intelektualiści świata muszą się gromadzić, by manifestować swoją wolę pokoju. Referat prezesa związku pisarzy radzieckich A. Fadiejewa („Nauka i kultura w walce o postęp, demokrację i pokój"), wygłoszony na porannym zebraniu w środę, był pierwszym z czterech głównych referatów Kongresu. Pełna pasji intelektualnej, oratorsko górująca nad wszystkim, co się tu słyszało w ciągu obrad, mowa Erenburga w dzień następny, rankiem, stanowiła ogniwo główne dyskusji tego dnia. Wreszcie, kiedy okręcił się już globus Kongresu z mowami wszystkich przedstawicieli krajów poza Europą i do niej powrócił, w piątek wieczorem, ostatnie przemówienie tego dnia wygłoszone przez D. Zasławskiego sumowało wyniki dyskusji i raz jeszcze precyzowało stanowisko delegacji radzieckiej.

Zdecydowany, twardy, ostro narysowany w swoich liniach problemowych referat Fadiejewa wskazywał od razu, kto odpowiada, iż zamiast by w roku 1948 politycy zawierali ostatecznie pokój po minionej wojnie, intelektualiści muszą zabierać głos ostrzegając przed nową wojną. Świat coraz wyraźniej dzieli się — rozpoczynał Fadiejew — na dwa obozy. Obóz demokratyczny i antyimperialistyczny ze Związkiem Radzieckim na czele, obóz antydemokratyczny i imperialistyczny ze Stanami Zjednoczonymi u szczytu. Analiza chwytów politycznych obozu imperialistycznego, mających nadać Stanom Zjednoczonym prawa stróża i policjanta porządku światowego, stanowiła osnowę pierwszej części referatu. Formy walki przeciw wszelkim ideologiom postępowym, gatunki sprzymierzeńców intelektualnych pomocnych w tej walce, określał Fadiejew tak, jak na sposoby walki przystało. Nie wchodząc w odcienie i rozróżnienia.

Główną, już nie polemiczną partię odczytu poświęcił Fadiejew stanowisku inteligenta i miejscu kultury w Związku Radzieckim. Ścisły związek z potrzebami ludu, rozmach w rekrutacji nowej, chłopskiej i robotniczej inteligencji radzieckiej, rozkwit kultury narodów zaniedbywanych przez Rosję carską, stały kontakt z klasycznym dorobkiem twórczości kulturalnej całego świata — wszystkie te osiągnięcia Związku Radzieckiego z dumą i wiarą brzmiały w ustach Fadiejewa. Kończył on słowami Lenina:

„Burżuazja zachowuje się tak, jak zachowywały się wszystkie skazane przez zagładę klasy. W każdym kraju kapitalistycznym obok kultury burżuazyjnej, pełnej nienawiści do człowieka, istnieje kultura ludu. Postępowe siły wszystkich krajów świata kapitalistycznego muszą się zjednoczyć po to, aby stawić opór próbie zdławienia przez reakcję kultury narodów. Podobne zjednoczenie myśli postępowej świata w obronie zagrożonej obecnie kultury odbywa się wszędzie. Związek Radziecki kroczy wspólnie z siłami postępu".

To krótkie przedstawienie głównych węzłów referatu Fadiejewa słabo oddaje jego istotę. Ta bowiem była w sposobie ich podania. Fadiejew atakował, osadzał przeciwnika, walczył, a nie precyzował. Dlatego streszczając jego mowę czuję się trochę jak narrator z „Szosy Wołokołamskiej" Beka, kiedy z początkiem mającej nastąpić z ust pułkownika Baurdżan Momysz-Uły opowieści pyta go ów pułkownik i bohater książki: — „Czy rzucaliście już kiedy granat w schron nieprzyjaciela?" — „Nie..." — „Więc jakże będziecie pisać?"

Inne niż Fadiejew zadanie wziął na siebie Erenburg. Mowę swoją, pełną świetnych i dowcipnych formuł, pełną paradoksalnie zaskakujących argumentów, poświęcił Erenburg rozpatrzeniu tych uzasadnień ogólnikowo-ideologicznych, w jakie w obozie Stanów Zjednoczonych przybiera się nagą chęć agresji. Rzecz wiadoma, że chęci takie nie lubią chadzać nago i dlatego tym niechętniej poddają się operacji obnażającej podobne uzasadnienia. Erenburg dokonał tego na dwóch powtarzanych tam terminach: obrona kultury atlantyckiej, obrona kultury europejskiej, rozszczepionej rzekomo na kulturę prawdziwą, zachodnią i pozbawioną z nią kontaktów kulturę wschodnią.

Kultura atlantycka? Cóż ona oznacza geograficznie? „Pod terminem „kultura atlantycka" jej wynalazcy pojmują kulturę Ameryki i tych krajów europejskich, które leżą nad Atlantykiem (co prawda terminu tego nie przestrzegają zbyt ściśle, zaliczają bowiem tutaj chętnie także Włochy leżące nad Morzem Śródziemnym, zachodnie Niemcy z widokiem na Ren, Grecję, a nawet czasami i azjatycką Turcję)". Takich dowcipnie zaskakujących argumentów było u Erenburga o wiele więcej. Powtórzę tylko początek jego mowy (słyszało się go jedynie z trybuny, nie przyniosły go sprawozdania) o okrągłych stołach, wokół których zasiadają dyplomaci, i jakie mimo to zawsze ukazują kanty. Więc i my ostrych kantów nie unikniemy przy okrągłym stole intelektualistów.

Przemówienie Erenburga popisem błyskotliwego chwytu intelektualnego było jedynie tam, gdzie pisarz obnażał oczywiste słabości przeciwnika. Wzbierało natomiast patosem, oburzeniem, żarem wewnętrznym, gdy Erenburg stawiał wartości dla niego pozytywne. Gdy mówił o groźbie wojny, gdy przypominał szlak ruin od Moskwy po Wrocław, na jakim nie napotkał miasta, które by wojna oszczędziła, gdy w ostatnim ustępie wołał do zebranych:

„Przyjaciele z Ameryki, wkrótce powrócicie do domu. Powiecie swoim współobywatelom, że spotkaliście się w polskim mieście Wrocławiu z rozmaitymi ludźmi. Spotkaliście się również z „czerwonymi" — tak nas się u was nazywa. I powiecie im, że ci „czerwoni" nie chcą wcale niczego zdobywać, że żądają tylko jednego — prawa do spokojnej pracy, do życia na własny

sposób i do budowania tego społeczeństwa, dla którego żyją. Powiecie swoim współobywatelom, że jeśli nienawidzimy Ameryki Thomasa i Mundta, droga nam jest Ameryka Roosevelta, Ameryka Wallace'a, Ameryka narodu amerykańskiego. Przyjaciele angielscy, powiecie w Anglii, że pamiętamy męstwo Londynu w czasie bombardowań zimowych, że nie pragniemy zagłady pięknej kultury angielskiej, którą chcą zadławić zaoceaniczni parweniusze. Przyjaciele z Francji, przyjaciele z Włoch, przyjaciele z szesnastu krajów zaprzedanych w jarzmo, powiecie, że dla nas, pisarzy i uczonych radzieckich, drogie są wszystkie pomniki europejskiej kultury. Pragniemy tylko jednego — obrony kultury, pokoju i niepodległości waszych krajów".

Dawid Zasławski zabrał głos w chwili, kiedy przedstawiciele takich krajów jak Hiszpania republikańska, jak Grecja demokratyczna, kiedy emigranci południowo-amerykańscy z Jorge Amado na czele, kiedy wreszcie mówcy kolorowi położyli na stół Kongresu nie deklaracje, lecz niezbite fakty. Zabrał głos, kiedy z mówców anglosaskich profesor historii z Oxfordu A. J. Taylor i dyrektor UNESCO J. Huxley wszczęli dyskusję ze stanowiskiem delegatów radzieckich.

Zasławski w tej sytuacji przemawiał jako cięty i obrotny polemista doraźny, dobrze władający tą samą co Erenburg bronią dowcipu i argumentu intelektualnego. — Niemiłe są niektórym uszom przemówienia o imperjalizmie? — pytał. — Oto usłyszeliście o faktach. — Niedługo przed Zasławskim Haldane powtórzył z trybuny powiedzenie któregoś ze swoich przyjaciół: „Oglądając, jak Amerykanie zakładają na naszej wyspie bazy wojskowe, zaczynam rozumieć, co myślą o nas, Anglikach, Egipcjanie". W części merytorycznej podtrzymywał Zasławski stanowisko Erenburga, szczególnie tam, gdzie pisarz ujawniał postępowy wkład nauki i kultury amerykańskiej oraz angielskiej w dorobek ludzkości i gdzie wkład ten oddzielał od jego obecnych spadkobierców.

Z delegacji radzieckiej przemawiało tylko trzech przedstawicieli. Lecz delegacja sama zawierała najświetniejsze nazwiska Związku Radzieckiego. Bodaj tylko pisarzy przypomnijmy: Erenburg, Fadiejew, Korniejczuk, Leonow, Szołochow. „Upadek Paryża", „Młoda Gwardia", „Misja mr. Perkinsa do kraju bolszewików", „Droga za ocean", „Cichy Don".

IV

Globus z mówcami najszybciej się obracał w drugi dzień obrad, w czwartek po południu. Wówczas też przystawał na krajach bardzo egzotycznych: Cejlon, Madagaskar, Martynika, Viet-Nam, Jamajka. A przedtem, po profesorze filozofii uniwersytetu budapeszteńskiego i marksistowskim teoretyku literatury G. Lukacsu — były wiceminister sprawiedliwości Stanów Zjednoczonych i sędzia trybunału norymberskiego G. O. Rogge, zbawienie świata widzący w psychoanalizie zastosowanej przymusowo do wszystkich polityków, a — póki się to nie stanie — zalecający minimum egzystencji materialnej dla całej

ludzkości. Po profesorze fizyki i rektorze uniwersytetu w Sofii G. Nadżakowie — także profesor, ale historii i w Oxfordzie, A. J. Taylor, oświadczający się wśród szpilek i złośliwości politycznych za tradycyjną wolnością wszelkiej myśli.

Człowiek słuchał i wzdychał. Tradycyjna wolności, cóż z tobą uczyniono w krajach Hitlera i Mussoliniego, którym w imię samej siebie nie przeszkodziłaś, tak jak nie przeszkadzasz następcom i kontynuatorom dzisiaj. Człowiek słuchał i Zygmunta Freuda oglądał w roli honorowego patrona „Organizacji Narodów Zjednoczonych". Człowiek wzdychał, póki w ostatni dzień Kongresu autor przemiłego „Miasteczka na dłoni", brat syjamski na objętość, twarz i okulary (tyle że młodszy) naszego profesora Zygmunta Wojciechowskiego, czeski pisarz Jan Drda nie powiedział prosto: my tutaj, w środkowej Europie, po lekcji Monachium i wojny wiemy dobrze, że mir *an sich*, swoboda *an sich* nie egzystuje. Tak to przynajmniej w jakimś języku środkowoeuropejskim zanotowałem.

Te obroty kongresowego globu najtrudniej jest opowiedzieć w jakiś składny sposób. Były one bowiem nieraz kapryśne i składały się z wystąpień z góry przygotowanych, a nie włączających się w bieg dyskusji. Tylko jeden z tych obrotów posiadał ciągłość i dlatego przypomnijmy go najpierw. Były nim wystąpienia przedstawicieli ludów kolonialnych. Przemawiali kolejno — w imieniu Indii jeden z wiceprzewodniczących Kongresu poeta M. R. Anand. W imieniu Cejlonu były minister tego kraju de Silva. Kongres na pewno bardziej go zapamięta jako ojca uroczego architekta w innym na każdy ranek i popołudnie sarongu, panny de Silva, najpiękniejszej kobiety Kongresu obok żony pewnego znanego — swoich nie wymieniamy z nazwiska — kompozytora polskiego. Alger: biały profesor literatury André Mandouze. Viet-Nam: literat Huy Thong Pham. Madagaskar: wspaniały okaz ludzki Malgasza, lekarz z zawodu Rahoto Ratsimanga. Indonezja: socjolog W. F. Wertheim. Jamajka: łysy poeta murzyński P. Blackman. Martynika: świetny mówca i poeta Aimé Césaire. Wreszcie Murzyn amerykański, śpiewak A. Pankey. Do serii tych przemówień należały również, chociaż wygłoszone zostały w inny dzień, mowy przedstawiciela państwa Izrael, poety D. Chomskiego oraz Chin demokratycznych, dziennikarza Wentao-Wu.

Z tego popołudnia czwartkowego pamięć wzrokowa zachowuje jakiś egzotyczny film. Pamięć inna, istotniejsza, przypomina, że nie było w tym dniu żadnej łatwej egzotyki, że padały słowa nabrzmiałe oskarżeniem i prawdą. Wystąpienia bowiem kolorowych przypominały, że pojęcia: imperializm, polityka kolonialna, ucisk rasowy nie są tylko pojęciami, lecz codzienną prawdą reprezentowanych przez nie krajów.

Gdybyż tylko oni! Przedstawiciel Belgii, pisarz i lekarz M. Dauville, oświadczył, że Kongo Belgijskie, wytwarzające dzisiaj 80% światowej produkcji rudy uranium, jest praktycznie biorąc kolonią amerykańską, tak ściśle pilnowaną, tak całkowicie zaprzęgniętą w służbę produkcyjną amerykańskiej broni atomowej, że z Konga pozostało Belgii jedynie wspomnienie daru Leopolda II dla

narodu. Belgia, kraj niewielki. Brazylia, kraj rozmiarami niewiele mniejszy od Europy. Jorge Amado tak mówił o charakterze kolonialnym swej ojczyzny:

„Niektórzy sądzą, że jest to kraj ras szczęśliwych, które spędzają swój czas na tańcach przy melodiach romantycznych. Mamy jednak inną rzeczywistość, bardziej dramatyczną, bardziej ludzką, zupełnie odmienną, jeżeli chodzi o zabarwienie, które przypomina raczej kolor krwi. 72% — to procent analfabetów wśród naszych 45 milionów mieszkańców, a procent ten podniesie się do ponad 82% w okolicach wielkiej posiadłości, gdzie mieszka i pracuje około 2/3 ludności Brazylii. Jesteśmy półkolonią Stanów Zjednoczonych i prezydent Republiki, mieszkający w pałacu Cadete w Rio de Janeiro, jest jak gdyby gubernatorem, przyjmującym rozkazy z Wallstreet i Departamentu Stanu".

Gdybym wśród tego egzotycznego filmu dźwiękowego wybierać miał mowę, która najbardziej utkwiła w pamięci, będzie nią na pewno przemówienie Césaire'a. Wypowiedziane z doskonałą i żarliwą swadą oratorską, zastanawiało i wciągało od pierwszego zdania. — Kongres nasz obraduje w obronie pokoju — zaczynał Césaire. — Tymczasem wojna już jest, już się toczy — w Indonezji, Viet-Namie, Palestynie, i nie o to chodzi, by wojnie dopiero grożącej zapobiec, lecz o to, by wojnę będącą już w toku przerwać. — Kończył Césaire cytując wiersz amerykańskiego poety-Murzyna o pociągu wolności, do którego daremnie usiłuje wsiąść stara Murzynka, bo zawsze jakiś biały zawoła: „Murzyni nie mają czego szukać w pociągu do wolności!" W pośrodku zaś swego przemówienia, chociaż jej nigdy na pewno nie słyszał, parafrazował Césaire strofę Słonimskiego z jego liryku „Ten jest z ojczyzny mojej" —

Ten, który wszystkim serce swe otwiera,
Francuzem jest, gdy Francja cierpi — Grekiem,
Gdy naród grecki z głodu obumiera,
Ten jest z ojczyzny mojej. Jest człowiekiem.

Chwilą nie mniej osobliwą w ciągu obrad była ta godzina przed południem w piątek 27-go, kiedy kolejno znaleźli się na trybunie trzej delegaci przemawiający po niemiecku. Powieściopisarka Anna Seghers, publicysta Aleksander Abusch i wspomniany już Austriak E. Fischer. Siedziałem wówczas obok sławnego naszego rzeźbiarza. Pochylił się i powiedział: „Po raz ostatni słyszałem ten język w Oświęcimiu. Trudno się do niego przyzwyczaić".

Intelektualiści niemieccy pamiętali na Kongresie Wrocławskim, w jakich okolicznościach my wszyscy Polacy, choć nie każdy w Oświęcimiu, słyszeliśmy po raz ostatni język niemiecki. Najbardziej pamiętał Abusch, któremu my znów winni jesteśmy pamięć, że on pierwszy miał odwagę postawić w publicystyce niemieckiej tezę, iż granica na Odrze i Nysie być musi również dla Niemców ostateczną granicą pokoju. To twierdzenie Abusch powtórzył z trybuny wrocławskiej, przypomniał dalej, że należy do Niemców stojących na gruncie Poczdamu i walczących z atawistyczną nienawiścią swojego narodu do Słowian. Straty zadane naszym intelektualistom nazwał hańbą Niemiec.

Lecz reszty jego szlachetnego przemówienia słuchało się z głęboką troską.

Bo nikt się nie łudził, mówca również, że przemawia Niemiec należący do rzadkości. Stoimy w pośrodku ciężkiej i niełatwej walki, my Niemcy o takich przekonaniach — powiadał dosłownie Abusch. Stoimy w walce z amerykańską polityką podżegania szowinizmu niemieckiego, w walce o jedność Niemiec, ponieważ Niemcy podzielone to najpewniejsza kolebka neofaszyzmu w naszym kraju.

Globus przystaje w pamięci na tych właśnie tematach, na tych właśnie przemówieniach, ale w miarę jak rosła liczba mówców wszystkich krajów, globus stawał się coraz bardziej do siebie podobny, gdziekolwiek się zatrzymał. Ten sam cień strzaskanej kolumny padał na każde jego miejsce i poczucie głębokiej jedności świata oraz jedności dróg prowadzących w jego przyszłość, jakiego na codzień zaznajemy tylko teoretycznie, realizowało się żywe i spontaniczne. Dróg, których wspólny zarys wyznacza rezolucja Kongresu.

V

W bukiecie sztandarów na nadbrzeżu Wyspiańskiego pasażerowie statków odrzańskich widzieli coś na kształt filatelistycznego i egzotycznego widowiska. Jeżeli z tego bukietu uczyniłem trzeci znak wizualny Kongresu, stało się to dla całkiem innego powodu. Ktoś go ułożył, ktoś dbał o jego zgodę z liczbą reprezentowanych narodów; w przerwach obrad zajeżdżały pod gmach sprawnie wywoływane samochody i autobusy, listy odchodziły na specjalnym papierze kongresowym, każdego ranka na stoły uczestników sfruwał nowy numer wielojęzycznego pisma kongresowego „W Obronie Pokoju", a za nim cięższe ptaki — specjalne numery tygodników i miesięczników przygotowane na Wrocław. O to mi chodzi, o owe mało dostrzegalne na zewnątrz wiązadła podobnej imprezy, które niczym ścięgna w ciele naszym poruszają cały mechanizm, a kiedy się zerwą, niewiele znaczą najwspanialej ukształtowane mięśnie. Zazwyczaj pisząc o takich imprezach zapomina się o ich ścięgnach. Zapomnienie takie wobec Kongresu Wrocławskiego byłoby poważną niesprawiedliwością.

Kongres Wrocławski był u nas imprezą organizacyjną zupełnie bez precedensu, a jednak, mimo że zmontowany w wyjątkowo krótkim czasie, organizacyjnie powiódł się w zupełności. Językami oficjalnymi obrad były język rosyjski, angielski, francuski, hiszpański i polski. Mimo to każdy z mówców przemawiał w swoim rodzimym języku. Każde przemówienie w kabinach tłumaczy przekładane było natychmiast, gdy mówca stał na trybunie, na jeden — z wyjątkiem hiszpańskiego — z tych języków oficjalnych, płynący do pary słuchawek zainstalowanej przy wszystkich miejscach siedzących sali. Słuchać więc mogli wszyscy obecni, nie tylko delegaci. Tylko dzięki temu urządzeniu udało się w czterech dniach zmieścić sześćdziesiąt mów. Sprawa zrozumiała, że przy tak trudnym aparacie zdarzały się usterki. Zawodził zbyt często przekład polski, zawiódł również przekład francuski w chwili tak ważnej dla nas jako gospodarzy Kongresu, jaką był referat J. Chałasińskiego. W innych okolicznościach, sądząc według sposobów podchwytywania argumentów strony

przeciwnej i trafnego odpowiadania na nie bez znajomości języka tej strony, przekład zapewne dopisywał.

Nie tylko prawo gościnności sprawiło to, że niejeden z mówców, najwymowniej zaś delegat amerykański A. Kahn, podkreślał tę znakomitą pracę wiązadeł Kongresu. Zważmy! Wraz z dziennikarzami około pięciuset cudzoziemców, i dla tej gromady przewodnicy, tłumacze, organizacja wyżywienia, hotelu, podróży, zwiedzania, informacji. Wystarczy odrobina wyobraźni organizacyjnej i znajomości psikusów, jakie zazwyczaj fakty — łóżka, hotele i pojazdy — urządzają w takich okolicznościach, by ocenić, jaką sumę owocnej pracy organizacyjnej wykonano we Wrocławiu. Powszechnie twierdzi się w kraju, że posiadamy antytalent do rozwiązań organizacyjnych. We Wrocławiu, uczestnicząc w Kongresie, przebiegając Wystawę Ziem Odzyskanych, można było na szczęście zwątpić o tym twierdzeniu. A pewien młodzieniec zacierał przy mnie ręce: „Jak nam się to udało, możemy poprosić o urządzenie Olimpiady". Naturalnie Olimpiadę wyobrażał sobie tylko w okolicach Parku Szczytnickiego, czyli we Wrocławiu.

Wśród tych ścięgien Kongresu jednemu z nich przysługuje miano motoru. Sekretarzowi generalnemu Jerzemu Borejszy. Niebywałą pracę włożoną przez Borejszę w międzynarodowe zmontowanie Kongresu, pracę w każdą jego godzinę, pracę od kulis, od strony komisji opracowującej rezolucję, i wysiłek nad zewnętrznym ładem obrad Francuzi już pierwszego dnia kwitowali przymiotnikami: *infatigable et souriant*. Niezmordowany i uśmiechnięty. Pracę tę najbardziej skwitowały liczebniki, te, jakich zaczęliśmy słuchać wieczorem w sobotę, podczas głosowania nad rezolucją Kongresu. Austria jednogłośnie, Belgia jednogłośnie, Brazylia, Czechosłowacja, Francja — wciąż oklaski, długo po alfabecie trzeba było czekać na oświadczenie szefa delegacji amerykańskiej Rogge: 23 głosów za. 7 przeciw, oraz angielskiej, dziekana Canterbury Johnsona: 22 za, 4 przeciw. Sekretarz generalny Kongresu słuchając był wyraźnie zmordowany, ale uśmiechnięty.

Sztandary wisiały nad Odrą. Z kilkuset przybyłych do Wrocławia cudzoziemców olbrzymia większość oglądała to miasto, jego rzekę, Polskę wreszcie po raz pierwszy. I gdyby nie Kongres Wrocławski, wątpić wolno, czy kiedykolwiek oglądnęłaby nasz kraj, jego codzienne życie i troski. Był w tym zetknięciu drugi po sukcesie organizacyjnym, ważniejszy sukces spotkania wrocławskiego — bardzo doniosły dzisiaj, kiedy fałszów i oszczerstw nie szczędzi się nam w świecie.

„Jak przemożne jest kłamstwo, jak zwycięskie, jak natrząsa się z siostry naszej prawdy, jak świeci nam ono w oczy i oślepia fałszywymi swoimi blaskami. Jakżeż to ono przedstawiło wam, cudzoziemcy z Zachodu, naszą ojczyznę, kiedy wybieraliście się do nas w drogę. Jakież okropne malowało ono przed wami obrazy — a oto zastaliście kraj spokojny i cichy, przez łzy uśmiechnięty, łatający swe rany i zapamiętany w pracy do tego stopnia, iż świata poza swoją pracą nie dostrzega, w ciszy i pracy pragnący przygotować słowiański renesans sztuki i nauki, w jaki nieodmiennie wierzy" — w tych pięk-

nych zdaniach inaugurujących obrady Jarosław Iwaszkiewicz zapowiadał cudzoziemcom doświadczenie, jakie wyniosą z Polski. — Kiedy patrzę na odbudowujący się wasz kraj i myślę, że Wielka Brytania miałaby wziąć udział w agresji na waszą ojczyznę, doznaję uczucia, jakbym miał kopnąć kobietę będącą w ciąży — odpowiadał nie Iwaszkiewiczowi osobiście, ale zapowiedzianemu przez niego doświadczeniu Haldane.

Ten specjalnie polski sukces Kongresu przez to również nabierał wymowy, że we Wrocławiu stawialiśmy cudzoziemcom przed oczy to, co najbardziej przekonuje — fakty. Wystawę Ziem Odzyskanych, której oprawą architektoniczną i rozwiązaniem dydaktycznej strony pokazu można się było pochwalić przed najbardziej wybrednymi. Miasto tętniące żywotnością i podnoszące się z ruiny, miasto, na którego ulicach tylko po polsku można się porozumieć. Jego polską przeszłość architektoniczną poddaną czujnej i troskliwej odbudowie. Na raucie we wrocławskim ratuszu na pytania o pochodzenie zabytku zbędne były argumenty słowne. Wskazywało się palcem zworniki żebrowań, a na nich orły.

Nie dla radości krajoznawczej zjechał się jednak we Wrocławiu ten sejm narodów naprawdę zjednoczonych, bo zjednoczonych w tej samej trosce o zagrożony pokój, w tej samej wierze, że identyczne na każdym miejscu kuli ziemskiej środki pozwolą go uratować, skoro wróg jest wszędzie ten sam. W obradach uczestniczyli przedstawiciele różnych przekonań i Jerzy Borejsza w jednej ze swych interwencyj, jako sekretarz, przypominał arytmetykę komunistów i niekomunistów na sali. Tekst rezolucji był wynikiem wielogodzinnej debaty prowadzonej przez specjalną komisję. Jak w normalnym parlamencie, zyskiwał w pierwszej redakcji, a później tracił zwolenników. Nieliczna opozycja składała oświadczenie precyzujące jej stanowisko. I to jest najważniejsza ze zdobyczy Kongresu, że zespół mózgów, po raz pierwszy zetknięty ze sobą w takiej liczbie i układzie personalnym, znalazł tak szybko wspólny język wyrażony w rezolucji. Ten zespół przywiózł bowiem do Wrocławia ze wszystkich kątów ziemi to samo doświadczenie antyimperialistyczne i tę samą wiarę, że pokój świata uratować się daje nie indywidualnym protestem, lecz akcją zorganizowaną w imię postępu, w imię słusznej interpretacji przyczyn wojny wiążących je z imperializmem kapitalistycznym, w imię wreszcie tych krajów, które w swoich ustrojach reprezentują dzisiaj te założenia i wnioski Kongresu.

Nikt się nie łudzi, ażeby spotkanie wrocławskie mogło wywrzeć natychmiastowy wpływ na posunięcia polityków kapitalistycznych. Jego rola była inna. Była to rola sygnału i ostrzeżenia, że od pogróżek wojennych do rozpętania pożogi droga jeszcze daleka. Że na tej drodze w każdym kraju, położonym geograficznie w obozie agresji, siły, które przeciwstawiają się wojnie — niechęć ludów do nowej rzezi i świadomość uczonych i artystów, czym przy współczesnym stanie techniki wojennej byłaby ona dla kultury ludzkości — te siły nie stoją samotnie. Stoją we wspólnocie, jakiej istnieniu zaświadczył Kongres Wrocławski.

JÓZEF SIERADZKI

Miesiąc wymiany kulturalnej polsko-radzieckiej

LENIN W POLSCE

STUDIA NAD FEUERBACHEM W BIBLIOTECE JAGIELLOŃSKIEJ

„Istytut Marksa-Engelsa-Lenina przy CK WKP(b) pragnie ustalić datę napisania przez Włodzimierza Iljicza Lenina konspektu 8 tomu pism zebranych Ludwika Feuerbacha, który zawiera jego „Wykłady o istocie religii". Z szeregu danych można wnosić, że konspekt ów został napisany przez Lenina w krakowskiej Bibliotece Uniwersyteckiej między 6 lutego a 9 maja 1914 roku".

Prośba IMEL'u zgłoszona za pośrednictwem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej opiewała, by sprawdzić w Bibliotece Jagiellońskiej, czy są tam Ludwika Feuerbacha *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1851. „Na pierwszej stronie swego konspektu Lenin podaje numer biblioteczny tej książki 80R.807, lub R807".

Taka numeracja nigdy w Bibliotece Jagiellońskiej nie była stosowana. Jest w niej natomiast komplet pism Ludwika Feuerbacha, „*Ludwig Feuerbachs sämtliche Werke*". Wśród nich jest ósmy tom, zawierający „*Vorlesungen über das Wesen der Religion. Mit Zusätzen und Anmerkungen*". Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1851. Na karcie tytułowej egzemplarza, u dołu, figuruje sygnatura wniesiona ołówkiem: „Filozof. 4128", u góry również ołówkiem „149" i data „1894 II 24".

W tekście książki znajduje się 107 zakreśleń ołówkiem i 1 atramentem na marginesie książki *). Zakreślenia są charakterystyczne. Gloss ani znaków literowych nie ma, z jednym wyjątkiem na str. 273, gdzie ręka czytającego dopełniła tym samym ołówkiem, którym dokonane są zakreślenia, brakującą w druku literę *M* w wyrazie *Mensch*.

Litera ta, jak i zakreślenia pochodzą od Włodzimierza Lenina. Zdradza to treść zakreślonych miejsc. Przytaczanie ponad 100 fragmentów, nieraz obszer-

*) Zakreślenia znajdują się na stronicach: 2, 3, 4, 5, 6 (3), 7 (2), 8, 9, 13 (2), 17 (2, w tym 1 atramentem), 21 (2), 26, 27, 28 (2), 29 (2), 38, 44, 45, 46, 47 (2), 62, 63, 66, 67, 68, 91, 107, 111 (3), 116, 118, 121, 122, 125, 127, 129, 132, 167 (2), 233, 255, 257, 258, 261, 263, 273 (2, w tym litera M w wyrazie Mensch), 274, 275, 276, 277 (5), 279, 280, 281, 282, 283, 284 (3), 323 (3), 324, 331, 333 (2), 334 (2), 340, 345 (2), 360, 361, 363, 368, 369 (2), 370, 384, 386, 388, 389, 393, 396, 397 (2), 398, 403, 404, 415, 451, 461.

nych, z rozprawy Feuerbacha, by to udowodnić, nie jest na tym miejscu rzeczą możliwą, ani dla dowodu potrzebną. Toteż pominiemy to, aczkolwiek wydanie osobne wszystkich wchodzących w grę fragmentów wydaje się niezbędne i może mieć znaczenie dla badań nad twórczością Lenina, w szczególności zaś dla oświetlenia jego studiów poświęcanych Feuerbachowi.

Przedstawimy natomiast wyniki dociekań, które polegają na zestawieniu ustępów zakreślonych w egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej (oznaczamy je odtąd jako fragmenty B. J.) i ustępów zawartych w konspekcie sporządzonym przez Lenina z rozprawy Feuerbacha (oznaczamy je jako fragmenty K. L.). Tekst tego konspektu został ogłoszony z rękopisu Lenina w „Zeszytach filozoficznych", na str. 39—58 (Konspekt księgi Feuerbacha „Wykłady o istocie religii") *).

W wykładzie pierwszym tłumaczy Feuerbach, że pozostawał w stałej wewnętrznej opozycji do politycznego systemu rządów, jak również do duchowych systemów rządowych, tj. był poróżniony z systemami filozoficznymi i religijnymi. By jednak zyskać jasną świadomość tych spraw i ich przyczyn, musiał zaznać długiego, wszechstronnego i niezakłóconego odpoczynku (B. J. str. 4).

„Gdzież jednak znaleźć mógł go bardziej niż na wsi, gdzie człowiek, uwolniony od wszelkich uświadomionych i nieuświadomionych zależności, względów, próżności, dystrakcji, intryg i plotek życia miejskiego, jest zdany tylko na siebie samego? Ten kto wierzy w to, w co inni wierzą, uczy i myśli, co inni myślą i czego inni uczą, krótko mówiąc, kto współżyje z drugimi czy to w spólnocie naukowej, czy też w religijnej, ten nie ma potrzeby oddzielać się od nich także fizycznie, nie odczuwa pragnienia samotności.

Co innego jednak ten, kto kroczy własną drogą, albo nawet zrywa z całym światem wierzącym w Boga i chce to zerwanie usprawiedliwić. Do tego trzeba wolnego czasu i wolnej przestrzeni. Jest nieznajomością ludzkiej natury, jeżeli się wierzy, iż można swobodnie przeprowadzać badania w każdym miejscu i w każdym otoczeniu, w każdych warunkach i stanie, że do tego nie potrzeba nic więcej, jak tylko własnej woli człowieka" (podkreślenia moje J. S.).

Cały ten ustęp jest zakreślony w krakowskim egzemplarzu. Natomiast w konspekcie Lenina odnosi się do niego notatka: „dlaczego Feuerbach uzyskał spokój na wsi: zerwanie ze „światem wierzącym w Boga" (podkreślenie moje J. S.). Nie zakreślony jest koniec tego fragmentu, do którego odnosi się kolejna notatka Lenina: „żyć z przyrodą" oznacza odrzucić wszelkie „nienormalne wyobrażenia". Obok tego jest glossa marginesowa w konspekcie: „precz z tym, co nienormalne!"

Ludwik Feuerbach, jak notuje Lenin (K. L. 42, B. J. 6), daje charakterystykę swoich pism. Spośród 7 zakreślonych fragmentów zwracają uwagę ze stanowiska tego, który dokonywał zakreśleń, następujące:

*) W. I. Lenin *„Fiłosofskije Tietradi"*. *Institut Marksa-Engelsa-Lenina pri CK WKP(b)* Ogiz 1947.

Ludwig Feuerbach's

sämmtliche Werke.

Achter Band.

Vorlesungen über das Wesen der Religion.

Mit Aufsätzen und Anmerkungen.

Leipzig,

Verlag von Otto Wigand

1851.

„...W moich wykładach zwykłem wypowiadać się z największą treściwością i wyrazistością, ograniczam się do tego, co najbardziej istotne i najkonieczniejsze, pomijam wszystkie nużące ogniwa, pozostawiam rozsądkowi czytelnika wszystkie same przez się zrozumiałe przesłanki i wnioski".

„...Należę do ludzi, którzy stawiają bezwarunkowo wyżej owocną jednostronność, aniżeli jałową, nie przynoszącą żadnego pożytku wielostronność i rozwlekłą pisaninę, należę do ludzi, którzy w ciągu całego życia mają tylko jeden cel i skupiają dokoła niego wszystko, którzy wprawdzie bardzo wiele i bardzo różne rzeczy studiują i wciąż uczą się, ale tylko jednego nauczają, o jednym tylko piszą, w przekonaniu, że tylko ta jedność stanowi konieczny warunek doprowadzenia czegoś do końca i przeforsowania w świecie" (B. J. 6—7).

Ta osobista charakterystyka Feuerbacha bliska jest duchowego wizerunku Włodzimierza Lenina. Stąd zapewne potrzeba zakreślenia, odczuta podczas lektury.

W egzemplarzu naszym (B. J. 13) zakreślone jest zdanie o Pierre Bayle, uczonym francuskim, który twierdził, że człowiek może być moralny także bez religii; że większość ludzi wraz z religią i mimo swej religii jest niemoralna i żyje niemoralnie; że ateizm nie jest koniecznie związany z niemoralnością, że więc państwo może zupełnie dobrze składać się z ateistów.

„Takie rzeczy — zakreśliła ręka czytelnika w egzemplarzu krakowskim — prawił Bayle już w roku 1680, podczas gdy jeszcze temu rok, w zjednoczonym pruskim Landtagu, deputowany ziemiańskiego autoramentu nie wstydził się oświadczyć, iż pragnąłby dla wszystkich wyznań religijnych, jedynie nie dla ateistów, uznania państwa i przywileju wykonywania politycznych praw". W konspekcie Lenina koresponduje z tym notatka: „(12—13) — Bayle" (K. L. 42).

Nie jest w egzemplarzu krakowskim zakreślone zdanie, wynotowane w konspekcie (K. L. 42): „Niewątpliwie, wnioskiem z mojej nauki wypływającym jest, że nie ma żadnego Boga". Natomiast energiczne kreślenia towarzyszą następującym fragmentom, pominiętym w konspekcie (B. J. 28):

„Celem moim było dowieść, że te siły, przed którymi człowiek ugina się w religii, których się boi, którym nie wzdryga się składać nawet krwawe ofiary, by je sobie zjednać — są jedynie tworami jego własnego, niewolnego, trwożliwego ducha, i ciemnego nie oświeconego rozumu; udowodnić, że w ogóle istota, którą człowiek przeciwstawia sobie w religii i teologii jako istotę od niego różną, — jest jego własną istotą, aby człowiek, który przecież nieświadomie zawsze opanowany jest przez swoją własną istotę, która go określa, w przyszłości uczynił świadomie swą własną, ludzką istotę prawem i podstawą określającą, celem i miernikiem swej moralności i polityki". — Zakreślenie w tym miejscu jest aż pięciokrotne.

I dalej jeszcze (B. J. 29):

„Celem moich pism jak i wykładów jest przeobrazić ludzi z astrologów w antropologów, z teofilów w filantropów, z kandydatów zaświata w ucz-

LENIN W POLSCE

der Rohheit und Bestialität, aber sie hebt nicht ihre Gründe auf, sie kurirt nicht radical. Nur wo die Handlungen der Menschlichkeit aus in der Natur des Menschen liegenden Gründen abgeleitet werden, ist eine Harmonie zwischen Princip und Consequenz, Grund und Folge; ist Vollkommenheit Dies thut oder bezweckt aber die Bildung. Die Religion soll die Bildung ersetzen, ersetzt sie aber nicht; die Bildung aber ersetzt wirklich die Religion, macht sie überflüssig. „Wer Wissenschaft hat, sagt schon Goethe, braucht die Religion nicht." Ich setze statt des Wortes Wissenschaft Bildung, weil Bildung den ganzen Menschen umfaßt, wenn gleich auch dieses Wort beanstandet werden kann, wenn man wenigstens an das denkt, was man jetzt gewöhnlich unter Bildung versteht Doch welches Wort ist makellos? Nicht die Menschen religiös zu machen, sondern zu bilden, Bildung durch alle Klassen und Stände zu verbreiten, das ist daher jetzt die Aufgabe der Zeit. Mit der Religion vertragen sich, wie die Geschichte bis auf unsere Tage beweist, die größten Gräuel, aber nicht mit der Bildung Mit jeder Religion, die auf theologischen Grundlagen beruht, und nur mit der Religion in diesem Sinne haben wir es immer zu thun, ist Aberglaube verbunden; aber

mehr Zeit war, die Erfinder derselben zu vergöttern, wo diese Erfindungen bereits ihre religiöse Bedeutung verloren hatten; das Christenthum brachte ein anderes Culturmittel in die Welt: die Moral, die Sittenlehre, das Christenthum wollte ein Heilmittel geben wider die moralischen, nicht wider die physischen und politischen Uebel, gegen die Sünde. Bleiben wir bei dem Beispiel vom Weine, um hieran den Unterschied des Christenthums vom Heidenthume, d h dem gemeinen,

niów doczesności, z religijnych i politycznych kamerdynerów niebieskiej i ziemskiej monarchii i arystokracji — w wolnych, świadomych siebie obywateli ziemi".

Zakreślono też w egzemplarzu naszym miejsce:

„Lecz owo zaprzeczenie (Boga) jest tylko następstwem poznania istoty Boga, poznania, że istota owa nie wyraża nic innego, jak z jednej strony istotę przyrody, z drugiej istotę człowieka" (B. J. 29). U Lenina notatka odpowiadająca temu opiewa: „...lecz to wynika z poznania istoty Boga (= wyraz istoty przyrody, istoty człowieka)" (K. L. 42).

Z kolei zakreślono w egzemplarzu krakowskim następujący fragment:

„Ja sam, jakkolwiek jestem ateistą, przyznaję się otwarcie do religii w podanym wyżej sensie, do religii przyrody". (B. J. 44). I, tamże, dalsze zdanie, które figuruje również w konspekcie Lenina: „Nienawidzę tego idealizmu, który wyrywa człowieka z przyrody; ja nie wstydzę się mojej zależności od przyrody" (K. L. 43).

W wykładzie siódmym traktuje Feurbach o egoizmie jako podstawie religii. Opatrzone w naszym egzemplarzu zakreśleniem miejsce brzmi:

„Rozumiem pod egoizmem to, że zgodnie z przyrodą — bo rozum człowieka jest niczym innym jak świadomą przyrodą człowieka — zgodnie z rozumem dochodzi do wyrazu i osiąga samopotwierdzenie człowiek przeciwko wszystkim nienaturalnym i nieludzkim wymaganiom, stawianym człowiekowi przez teologiczną dwulicowość, religijną i spekulatywną fantastykę, polityczny despotyzm" (B. J. 63).

Częściowo streszczony, częściowo zaś zacytowany jest ten fragment Feuerbacha u Lenina z notatką na marginesie: „Egoizm i jego znaczenie" i uwagą: „bardzo ważne" (K. L. 43).

W wykładzie dziesiątym Feuerbach omawia znaczenie czynnika zmysłowego *(das Sinnliche)*. Na odnośnej stronicy (B. J. 111) aż trzy miejsca są zakreślone.

„Jak przyroda jest dla mnie pierwszym przedmiotem religii, tak w psychologii i w ogóle w filozofii jest dla mnie to co zmysłowe, pierwsze; ale pierwszym jest ono nie tylko w sensie spekulatywnej filozofii, gdzie pierwsze oznacza to, poza granice czego trzeba wyjść, lecz pierwszym jest ono w sensie tego, co nie wywodzi się z czegoś innego, co istnieje i jest prawdziwe samo przez siebie".

Ten fragment przepisał Lenin do swojego konspektu (K. L. 44) i opatrzył go notatką: „To co zmysłowe = pierwsze istniejące samo dla siebie i prawdziwe". Zanotował też cytat z Feuerbacha: „(bo) to co duchowe — jest niczym poza i bez tego co zmysłowe". Lecz zakreślenie w egzemplarzu krakowskim obejmuje i dalszy ciąg wywodu Feuerbacha:

„...duch jest tylko esencją, zmysłem, duchem zmysłu. Lecz Bóg nie jest niczym innym, jak duchem pomyślanym w ogóle" (B. J. 111).

Brak natomiast wśród zakreśleń frazy z tejże stronicy, zacytowanej przez Lenina: „Prawdziwość i istotność zmysłów, z których filozofia wychodzi"

[illegible] beleuchten, damit der Mensch endlich aufhöre, eine Beute, ein Spielball aller jener menschenfeindlichen Mächte zu sein, die sich von jeher, die sich noch heute des Dunkels der Religion zur Unterdrückung des Menschen bedienen. Mein Zweck war, zu beweisen, daß die Mächte, vor denen sich der Mensch in der Religion beugt und fürchtet, denen er sich nicht scheut selbst blutige Menschenopfer darzubringen, um sie sich günstig zu machen, nur Geschöpfe seines eigenen unfreien, furchtsamen Gemüthes und unwissenden, ungebildeten Verstandes sind, zu beweisen, daß überhaupt das Wesen, welches der Mensch als ein anderes von ihm unterschiedenes Wesen in der Religion und Theologie sich gegenübersetzt, sein eigenes Wesen ist, damit der Mensch, da er doch unbewußt immer nur von seinem eigenen Wesen beherrscht und bestimmt wird, in Zukunft mit Bewußtsein sein eigenes, das menschliche Wesen zum Gesetz und Bestimmungsgrund, Ziel und Maaßstab seiner Moral und Politik mache. Und so wird es, so muß es auch geschehen. Wenn bis jetzt die unerkannte Religion, das Dunkel der Religion das oberste Princip der Politik und Moral war, so wird von nun an oder einst wenigstens die erkannte, die in den Menschen aufgelöste Religion das Schicksal der Menschen bestimmen. Aber eben dieser Zweck, die Erkenntniß der Religion zur Beförderung der menschlichen Freiheit, Selbstthätig-

gegen diese arrogante, hochmuthige geistliche Religion, die eben deswegen auch einen besonderen officiellen Stand zu ihrem Vertreter hat, ziehe ich zu Felde. Ich selbst, ob ich gleich Atheist bin, bekenne mich offen zur Religion in dem angegebenen Sinne, zur Naturreligion. Ich hasse den Idealismus, welcher den Menschen aus der Natur herausreißt; ich schäme mich nicht meiner Abhängigkeit von der Natur; ich gestehe offen, daß die Wirkungen der Natur nicht nur meine Oberfläche, meine Rinde, meinen Leib, sondern auch meinen Kern, mein Innres afficiren, daß die Luft, die ich bei heiterm Wetter einathme, nicht nur auf meine Lunge, sondern auch meinen Kopf wohlthätig einwirkt, das Licht der Sonne

(K. L. 44) — „ma swój odpowiednik w prawdziwości i istotności przyrody". Tak kończy się fraza owa w tekście Feuerbacha, nie dopisana u Lenina i jak wyżej wspomniano nie zakreślona przezeń w ogóle w egzemplarzu krakowskim.

Jest natomiast zakreślony u początku, a kolejno cytowany przez Lenina fragment Feuerbacha.

„Zmysły są raczej utrzymującą się podstawą także tam, gdzie nikną one w abstrakcjach rozumu, przynajmniej w oczach tych, którzy dochodząc do myślenia nie myślą więcej o zmysłach i zapominają, że (odtąd notuje Lenin, przypisek nasz J. S.) — człowiek myśli tylko za pośrednictwem swej zmysłowo istniejącej głowy, że rozum ma swą trwałą, zmysłową podstawę w głowie, w mózgu, w miejscu skupiającym zmysły" (B. J. 111—112, K. L. 44).

Kończąc wykład dziesiąty rekapituluje Feuerbach: „Krótko mówiąc, prawdziwość religii przyrody opiera się tylko na prawdziwości tego, co zmysłowe". Lenin, zakreśliwszy to, wpisał do swego konspektu kolejne zdanie: „Tak pozostają w stosunku wzajemnej zależności od siebie istota religii i zasady filozofii" (B. J. 113, K. L. 44).

Na zarzut stawiany Feuerbachowi, że nie daje definicji przyrody, odpowiada on swoim antagonistom i krytykom stwierdzeniem zakreślonym przez Lenina w egzemplarzu krakowskim i zapisanym przezeń w konspekcie:

„Rozumiem pod przyrodą zespół wszystkich sił zmysłowych, rzeczy i istot, które człowiek odróżnia od siebie jako — nieczłowiecze... Albo wyrażając się konkretnie: przyroda jest tym wszystkim, co przedstawia się dla człowieka bezpośrednio, niezależnie od ponadzmysłowych podszeptów teistycznej wiary, zmysłowo, jako podstawa i przedmiot życia człowieka. Przyroda jest to światło, elektryczność, magnetyzm, woda, ogień, powietrze, ziemia, zwierzęta, rośliny, człowiek, o ile jest on istotą działającą żywiołowo i nieświadomie, — pod słowem przyroda nie biorę pod uwagę nic więcej, nic mglistego, nic mistycznego, nic teologicznego". „Jak wyżej w odróżnieniu od Spinozy" — dodaje Lenin, kończąc wynotowany fragment w swoim konspekcie (B. J. 116, K. L. 44—45).

Myśl tę opatrzył Lenin, który zapisał dalsze ustępy tekstu Feuerbacha, uwagą: „Wynika stąd, że przyroda = wszystko z wyjątkiem tego, co nadprzyrodzone. Feuerbach jest zdecydowany, ale nie głęboki. Engels głębiej określa różnicę między materializmem a idealizmem".

Od tego miejsca ustaje zbieżność między zakreśleniami w egzemplarzu krakowskim a notatkami w konspekcie, co trwa od wykładu jedenastego do dwudziestego. Na przestrzeni tej znajdujemy w egzemplarzu krakowskim kilkanaście zakreśleń, w konspekcie Lenina kilkanaście cytat i notatek, które wzajemnie z sobą nie korespondują i dopiero z wykładem 21 podejmujemy znów nić. Lenin streszczając Feuerbacha pisze:

„Prócz fantazji w religii jest rzeczą bardzo ważną *Gemüth*, praktyczna strona, szukanie tego co lepsze, obrony, pomocy itd. W religii poszukuje się ukojenia" (K. L. 51).

W egzemplarzu krakowskim odnośne, zakreślone miejsce brzmi w ten sposób:

„... również uczucie (*das Gemüth*), miłość własna, ludzki egoizm, albo dążenie do szczęścia jest powodem, że człowiek wywodzi skutki i zjawiska przyrody od istot, które przejawiają wolę, posiadają cechy osobiste, żyją na sposób ludzki..." (B. J. 261), „o ukojeniu" porównaj fragment zakreślony w B. J. 263).

Zakreślony jest w naszym egzemplarzu (B. J. 275) cytat zawarty w konspekcie na str. 51. Mianowicie, omawiając przeciwieństwo pomiędzy oświeceniem a religią, pisze Feuerbach: „jednakże jest to — Feuerbach ma na myśli nazywanie prawdziwego oświecenia prawdziwą religią — nadużycie wyrazu, albowiem ze słowem religia wiążą się zawsze zabobonne i niehumanistyczne (*inhumane*) przedstawienia". Gdy konspekt na tym kończy myśl, w egzemplarzu krakowskim zakreślenie obejmuje jeszcze dalsze zdania:

„Religia zawiera w sobie elementy, które co do istoty przeciwdziałają oświeceniu". Oto glossa Lenina związana z aforyzmem Feuerbacha o nadużywaniu wyrazów: „Feuerbach przeciwko nadużywaniu słowa religia" (K. L. 51).

Kolejna lakoniczna notatka Lenina w konspekcie opiewa: „Hymn na cześć oświecenia" (K. L. 51). Odnosi się to do dłuższego ustępu, zakreślonego w egzemplarzu krakowskim (B. J. 277). Czytamy w tym ustępie m. in.:

„Religia ma zastąpić oświecenie, lecz go nie zastępuje, ale oświata zastępuje w istocie religię, czyni ją zbędną. Już Goethe powiedział, że religia nie potrzebuje nauki". I niżej mówi Feuerbach o dewizie nowego czasu: „Nie robić człowieka religijnym, lecz kształcić go, szerzyć oświatę we wszystkich klasach i stanach, oto jest zadanie czasu" (B. J. 277).

Do tych, zaznaczonych w egzemplarzu krakowskim miejsc, odnosi się notatka Lenina o hymnie, wypisanym przez Feuerbacha na cześć oświecenia.

Znów idą zakreślenia bez odpowiednika w konspekcie i na odwrót. Ostatni, trzydziesty wykład Feuerbacha „może być — zdaniem Lenina — przytoczony prawie cały jako typowa ilustracja oświeconego ateizmu, z socjalistycznym posmakiem (o nauce, która cierpi niedostatek itd.) (K. L. 53—54)*)

Odnośne miejsce zakreślone w egzemplarzu krakowskim brzmi jak następuje:

„Zaprzeczenie zaświata pociąga za sobą potwierdzenie doczesności. Skasowanie lepszego życia w niebie zawiera w sobie postulat: powinno, musi się stać lepiej na ziemi; postulat ten zamienia lepszą przyszłość z przedmiotu leniwej, bezczynnej wiary — w przedmiot obowiązku ludzkiej samoczynności".

Zakreśleniem objęty jest jeszcze początek następnego zdania: „Bez wątpienia jest krzyczącą niesprawiedliwością, że gdy jedni ludzie mają wszystko, inni

*) Tu podaje Lenin stronę i miejsce na niej: „w środku". Wydawcy konspektu wprowadzili jednak niesłusznie paginację wedle rosyjskiego, a nie niemieckiego wydania pism Feuerbacha, jaczkolwiek Lenin korzystał, rzecz jasna, z niemieckiego. Idzie tu o stronę 368 wydania Wiganda. W wydaniu krakowskim są istotnie zakreślone wiersze w pośrodku stronicy (B. J. 368, wiersze 11—17 od góry).

nie posiadają nic, gdy jedni opływają we wszystkie rozkosze życia, sztuki i wiedzy, innym brak nawet najniezbędniejszych rzeczy" (B. J. 368). Oto do czego odnoszą się słowa Lenina o „masie, która cierpi niedostatek itd." (K. L. 53—54).

„Ostatnie słowa — streszcza Lenin w swym konspekcie zamknięcie traktatu Feuerbacha „O istocie religii" — brzmią: „Moim celem jest was słuchaczy uczynić":

> „z przyjaciół Boga — przyjaciółmi człowieka, z wierzących — myślącymi, z modlących się — pracującymi, z kandydatów przyszłego świata — uczniami świata doczesnego, z chrześcijan, którzy wedle własnego określenia są na wpół zwierzętami a na wpół aniołami — ludźmi, całymi ludźmi".

Ten końcowy ustęp zakreślony w egzemplarzu krakowskim (B. J. 370) znajduje się w konspekcie Lenina z glossą „kursywa Feuerbacha" i uwagą „koniec" (K. L. 54).

„Na tym zamykają się Feuerbacha wykłady o istocie religii". „Kolejno następują — pisze Lenin — uzupełnienia i uwagi. Jest tu wiele drobiazgów, cytat zawierających powtórzenia. Pomijam to wszystko. Zaznaczę tylko najważniejsze i najbardziej interesujące".

Było to już wyżej tematem rozważań Feuerbacha. Obecnie przytaczam odnośne miejsce uwag, zakreślone w egzemplarzu krakowskim:

„Przyczyna nierozpoznawania, że tajemnicą wiary w odróżnieniu od miłości, religii w odróżnieniu od moralności jest tylko egoizm, — leży w tym, że religijny egoizm nie posiada pozorów egoizmu..." (B. J. 388). Z fragmentem tym koresponduje zapiska w konspekcie: „Podstawą moralności — egoizm". (K. L. 54, por. również B. J. 392 dwa zakreślenia: moralność a prawo).

W egzemplarzu krakowskim zakreślono podwójnie następujące zdanie cytowane przez Lenina (K. L. 54):

„Dobro nie jest niczym innym, jak tym, co odpowiada egoizmowi wszystkich ludzi" — „zło — ciągnie dalej Feuerbach — niczym innym jak to, co odpowiada egoizmowi poszczególnych klas ludzkich, kosztem innych..." (B. J. 397—398).

„Wystarczy tylko spojrzeć na historię" — wynotował dalej Lenin obszerny ustęp z Feuerbacha, w którym najwyraźniej prześwituje myśl o walce klas. „Kiedy zaczyna się w dziejach nowa epoka? Zawsze tam, gdzie przeciwko ekskluzywnemu egoizmowi narodu lub kasty uciskana masa lub większość wysuwa swój w pełni uprawniony egoizm, gdy klasy lub całe narody, osiągnąwszy zwycięstwo nad wyniosłą patrycjuszowską mniejszością, wychodzą ze stanu wzgardzanego i uciskanego proletariatu na światło historycznej i pełnej chwały działalności".

Ta część nie jest zakreślona w egzemplarzu krakowskim. Lenin zaopatrzył

ją w uwagę. „Nb. Nb. Zawiązki historycznego materializmu, por. Czernyszewskiego" (K. L. 54). Lecz bezpośrednio dalszy tekst Feuerbacha, w konspekcie trzykrotnie zakreślony i opatrzony uwagą: „Nb. „Socjalizm" Feuerbacha", — zakreślony jest również w egzemplarzu krakowskim (K. L. 54, B. J. 398):

„Tak i egoizm dziś uciskanej większej części ludzkości powinien urzeczywistnić i urzeczywistni swoje prawa i rozpocznie nową epokę dziejów: Nie szlachectwo wykształcenia trzeba skasować, nie szlachectwo ducha; o nie! Lecz jest rzeczą niedopuszczalną, aby nieliczni byli szlachtą, a wszyscy inni pozostali czernią, przeciwnie wszyscy powinni być — co najmniej powinni — być kształceni. Nie własność w ogóle powinna być zniesiona, o nie, lecz jest niedopuszczalne, aby nieliczni mieli własność, a wszyscy pozostali nie mieli nic. Wszyscy powinni mieć własność".

Jeszcze jeden fragment spośród zawartych w „uzupełnieniach i uwagach" występuje zarówno w konspekcie Lenina, jak wśród ustępów zakreślonych w egzemplarzu krakowskim. Oto on (B. J. 415, K. L. 56):

„Krótko mówiąc*) obiektywna istota jako subiektywna, istota przyrody jako rzecz odróżniona od przyrody, jako istota ludzka, istota człowieka jako rzecz nieodróżniona od człowieka, jako istota nieczłowiecza, — oto jest istota boska, oto istota religii, oto tajemnica mistyki i spekulacji. Oto wielki cud, cud cudów, który wprawia człowieka w największe zdumienie i zachwyt".

Obok tego ustępu napisał Lenin w swym konspekcie *„sehr gut"!* „doskonałe miejsce", *„zamieczatielnoje miesto"*! i dodał uwagę: „spekulacja u Feuerbacha = idealistyczna filozofia NB".

Dobijamy do kresu filiacji konspektu Lenina i jego zakreśleń dokonanych w egzemplarzu, który dziś znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Lenin korzystał z tego egzemplarza, i że on to na nim swoim zwyczajem porobił zakreślenia.

Dowiedliśmy, że 21 fragmentów zawartych w konspekcie leninowskim zakreślono w egzemplarzu krakowskim. Uczynił to Lenin. Trzeba by bowiem przyjąć, że jest to przypadek, iż dwaj czytający niezależnie od siebie zatrzymali się na 21 tych samych miejscach. Jednakże praktycznie nie wchodzi to w rachubę. Czytelnikiem, który zakreślił owych 21 i pozostałe 87 miejsc był Włodzimierz Lenin.

Z filiacji naszej wynika co następuje:

1. W krakowskim egzemplarzu są miejsca zakreślone, których brak w konspekcie Lenina.

2. W konspekcie są fragmenty, których brak wśród miejsc zakreślonych w krakowskim egzemplarzu.

3. Są fragmenty (21), które występują zarówno w konspekcie jak w egzemplarzu.

---

*) Oba te wyrazy pominięte są w przekładzie Lenina, podobnie jak tekst od słów: „oto wielki cud", na których Lenin urywa cytowany ustęp.

Pozostające do wyjaśnienia sprawy można tłumaczyć w różny sposób. Dlaczego nie ma zupełnych zbieżności pomiędzy notatkami konspektu a zakreśleniami w egzemplarzu?

Jest możliwe, że jest to spowodowane techniką pracy Lenina, oraz metodą, którą stosował przy uprawianiu lektury. Że nie wszystko potrzebne mu zakreślał, nie wszystko zaś zakreślone uwzględniał, ostatecznie sporządzając konspekt. Przypuszczenie to jest bowiem najtrafniejsze. Jest jednak również możliwe, że prócz egzemplarza krakowskiego korzystał później z innego jeszcze egzemplarza rozprawy Feuerbacha.

Że nie poczynił marginesowych zapisków, tłumaczy się bez trudu okolicznościami. Zapiski takie mogły pociągnąć za sobą przykrości, a cudzoziemiec, do tego pilnie obserwowany przez policję, ścigany przez ochranę, musiał wystrzegać się zbędnych komplikacyj. Powstrzymywał się od czynienia zapisków, które były zwyczajem Lenina, a które dziś ujawniłyby nam charakter pisma. Nie powściągnął się natomiast od zakreślenia najistotniejszych dlań miejsc. Dopełnił też w jednym wypadku brakującą literę *M*, która może stać się ostatecznym dowodem rozpoznawczym, gdyby taki w ogóle był potrzebny.

Z badań nad pobytem Lenina w Polsce, uprawianych od dłuższego czasu, mogłem stwierdzić, że na okres pobytu w Krakowie, Poroninie i Białym Dunajcu przypadają jego studia i prace publicystyczne, poświęcone zagadnieniom samostanowienia narodów i kwestii narodowościowej w ogóle, oraz kwestii chłopskiej. Natomiast na to, że Lenin w tym okresie uprawiał studia nad Feuerbachem, nic dotąd nie wskazywało.

Informacja zawarta w piśmie WOKSu do konsula ZSRR w Krakowie R. N. Owsiejenki okazała się dobra. Pochodzi ona z IMELu.

Z szeregu danych doszli pracownicy naukowi Instytutu Marksa-Engelsa-Lenina przy CK WKP (b) do wniosku, że konspekt ów został napisany przez Lenina w krakowskiej Bibliotece Uniwersyteckiej między 6 lutego — a 8 maja 1914 roku.

Cytowaliśmy to już na początku. Czy w tym właśnie terminie powstał konspekt, nie wiemy — nie pozostały w archiwum Biblioteki rewersy, przechowywane tylko wtedy, gdy wypożyczający nie zwraca książki. Jest jednak rzeczą udowodnioną, że Włodzimierz Lenin uprawiał lekturę rozprawy Feuerbacha „O istocie religii" w Bibliotece Jagiellońskiej.

Jest w jej zbiorach egzemplarz, który służył Leninowi, a w nim zakreślenia dokonane przez Lenina i jedna przezeń wpisana litera.

Ostatnie wątpliwości usuwa metryka książki. W piśmie z daty 1 lipca 1948, I. 571/48 BT/Z stwierdza dyrekcja Biblioteki Jagiellońskiej na zapytanie skierowane w tej mierze, że „1. Wydawnictwo (sygnatura Phil 4218) Ludwika Feuerbacha *Sämtliche Werke* Bd 1—10 Lipsk 1846—57 zakupiono 24 II 1894 w firmie Friedlein, 2. wydawnictwo (sygnatura 248307 II) Feuerbacha, ale tylko tom V, zapisano do księgi akcesyjnej pod numer 2988 c 36/37. Z tego zestawienia wynika, że Lenin mógł korzystać tylko z wydawnictwa pierwszego (sygn. Phil. 4128).

W z. Dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej Dr Jan Baumgart".

Wniosek ten jest słuszny. W rachubę wchodzi egzemplarz nabyty do zbioru Biblioteki Jagiellońskiej w dwadzieścia lat wcześniej, zanim znalazł się w ręku Lenina, 24 II 1894, która to data wypisana jest na karcie tytułowej książki o szczególnej cenie pamiątkowej.

Przeprowadziwszy nasz dowód autentyczności egzemplarza przechowywanego w Bibliotece Jagiellońskiej i zakreśleń w nim zawartych, moglibyśmy na tym poprzestać. Lecz sprawa nie ogranicza się do tego. Wskazówkę do dalszych, uwieńczonych pełnym powodzeniem poszukiwań zawiera ostatnia uwaga Lenina w jego konspekcie:

„Tom 9 = Teogonia (1857). Wprawdzie nie ma tu nic interesującego, sądząc po przewertowaniu. Jednakże str. 320 § 34, 36 (str. 334) i następne trzeba przeczytać. NB § 36 (str. 334) z przejrzenia n i c interesującego nie widać. Cytaty i cytaty na potwierdzenie tego, co Feuerbach już poprzednio powiedział" (K. L. 58).

Wynikałoby z tego, że jeśli Lenin wertował „Teogonię" Feuerbacha również w Bibliotece Jagiellońskiej i jeżeli swoim zwyczajem robił podczas lektury zakreślenia, powinny one znaleźć się na stronicach 9-go tomu pism Feuerbacha przechowywanych w zbiorach krakowskich.

Wydobyty z nich i przejrzany w obecności zastępcy dyrektora Biblioteki dr Jana Baumgarta egzemplarz zawiera istotnie 22 zakreślenia tego samego typu, co znane nam z tomu 8-go*). Co więcej, w § 36 cytowanym osobno przez Lenina, na stronicy 342 jest zakreślony dłuższy ustęp!

W ten sposób nasz dowód otrzymuje jeszcze jedno potwierdzenie i zostaje umocniony ponad wszelką wątpliwość.

Ale i na tym nie koniec. Również w tomie 10-tym są zakreślone miejsca w ogólnej liczbie 42**). Oto tytuły rozpraw Feuerbacha, które studiował Włodzimierz Lenin w Bibliotece Jagiellońskiej: „*Das Geheimnis des Opfers oder der Mensch ist was er isst*" (zakreślenie), „*Ueber Spiritualismus und Materialismus besonders in Beziehung auf die Willensfreiheit*" (37 zakreśleń), „*Zur Unsterblichkeitsfrage vom Standpunkte der Antropologie oder Kritik der gewöhnlichen Erklärungen von den, insbesondere volks- und altertümlichen Unsterblichkeitsvorstellungen*" (2 zakreślenia), „*Zur Theogonie oder Beweise, dass der Götter Ursprung, Wesen und Schicksal der Menschen Wünsche und Bedürfnisse sind. Nach lateinischen Schriftstellern*" (1 zakreślenie) i „*Epilog*" (1 zakreślenie).

---

*) Ludwig Feuerbachs *Sämtliche Werke. Neunter Band. Theogonie nach den Quellen des classischen, hebräischen und christlichen Altertums*, 1857; str. 21, 38, 65 (2), 93, 99 (2), 101, 165, 167, 169 (3), 179, 201, 202, 203, 208, 212, 248, 258, 359.

**) *O. c. Gottheit, Freiheit und Unsterblichkeit vom Standpunkte der Antropologie, von Ludwig Feuerbach. Zweite Auflage. Leipzig, Verlag von Otto Wigand*, 1890; str. 3, 35, 36, 37, 53, 54, 55, 56, 59 (3), 60 (2), 61 (2), 62 (4), 63 (2), 64 (3), 65, 66, 86, 87, 88, 92, 95, 111, 115, 146, 147 (2), 154, 165, 188, 208, 237, 247.

Jak się okazuje, Lenin uprawiał w Krakowie gruntowną i rozległą lekturę pism Feuerbacha. Ponieważ mamy w ręku materiały dotąd nieznane w literaturze poświęconej badaniu twórczości naukowej Lenina, przeto zajmiemy się ich analizą osobno.

Na stronie 23 — karta tytułowa egzemplarza książki Ludwika Feuerbacha „Vorlesungen über das Wesen der Religion" ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej z sygnaturą „Filozof. 4128" i datą nabycia książki „1894 II 24", wypisanymi ołówkiem. Egzemplarz ten i dwa dalsze tomy zebranych pism Feuerbacha, znajdujące się również w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, zawierają zakreślenia dokonane ręką Lenina.

Na str. 25 i 27 — fragmenty tekstu egzemplarza krakowskiego z charakterystycznymi zakreśleniami na marginesie (str. 28, 44, 273, 277).

SPRAWY I TROSKI

GEOGRAFIA KULTURALNA ROKU 1947/48

Zespół sprawozdań z dorobku i działalności poszczególnych ośrodków kulturalnych — od Lublina po Wrocław, od Szczecina po Kraków — który czytelnik znajdzie poniżej, domaga się poprzedzenia go przez pewne wnioski i uwagi ogólniejszego charakteru. Wnioski, które z natury rzeczy mniej są widoczne z perspektywy danego ośrodka, chociażby nim była Warszawa czy Kraków. Nawet bowiem piszącemu te słowa uwyraźniły się one dopiero wówczas, kiedy cały ten zespół ujrzał przed oczyma, kiedy mógł zanalizować wyłaniający się z tego sprawozdawczego wachlarza zarys geografii kulturalnej Polski za rok 1947/8.

Jeżeli bowiem ogłaszamy te sprawozdania właśnie u progu jesieni, a równocześnie u progu nowego sezonu kulturalnego, to nie tylko dlatego, że rytm życia kulturalnego pulsuje u nas zgodnie z rytmem szkolnego kalendarza. Słabnie w czerwcu, prawie że wygasa w lipcu, kiedy jego ostatnim uderzeniem staje się nagroda „Odrodzenia", wznawia się we wrześniu, ale pełnym tętnem bije dopiero od pierwszych premier teatralnych u początku października. Nie dlatego również to czynimy, by jedynie się oglądnąć w przeszłość minionego już roku kulturalnego. Temu spojrzeniu w przeszłość bardziej służyć będzie „Diariusz kultury polskiej za rok 1947", który przyniesie jeden z najbliższych zeszytów naszego miesięcznika.

Jeśli nie z tych powodów, to dlaczegóż więc o takiej właśnie porze? Pragnęlibyśmy, ażeby wyłaniający się z podanych sprawozdań pozytywny i negatywny bilans życia kulturalnego kraju w roku 1947/8 był niejako bilansem wstępnym, bilansem na otwarcie sezonu kulturalnego, który właśnie w tych dniach inauguruje się w całym kraju. Gdy wszystkie filharmonie powracają do sal koncertowych, gdy bywalcy premier znów spotykają się w gronach nieoglądanych razem od wiosny, gdy ruszają środy, czwartki, piątki literackie. Wiem, że są to znaki rozpoznawcze ważne tylko dla kilkunastu miast w kraju, wiem, że dla jego olbrzymiej większości trzeba szukać znaków innych, ale cóż! — z tym zastrzeżeniem pozostańmy przy znakach wymienionych.

Wobec takiego charakteru zamierzonego bilansu również i wnioski, jakie z niego wynikną, będą przede wszystkim zadaniami i wskazaniami na otwierający się właśnie rok kultury polskiej. Jaki główny proces rozwojowy rok ten otrzymuje w spadku po swoim poprzedniku? Proces, który na pewno w roku 1948/9 trwać będzie nadal. Zanim na to pytanie odpowiemy, jeszcze jedno zastrzeżenie: w tych uwagach wstępnych mowa będzie jedynie o prze-

sunięciach i dynamice geokulturalnej, o rosnącej lub malejącej chłonności i prężności poszczególnych środowisk, o przesunięciach instytucji kulturalnych, teatrów, wybitnych artystów i pisarzy z miast do miast. Mowa zatem będzie nie o przemianach treści ideologicznych i społecznych, ale o zjawiskach z pozoru ramowych. Ujrzymy jednak u kresu analizy, że te zjawiska naprawdę tylko z pozoru są ramowe, w istocie zaś nowe treści ideologiczne ujawniają się w nich z całkowitą dobitnością.

Więc jaki proces rozwojowy? Jest nim niewątpliwie nadspodziewanie szybki, z nieoczekiwaną gwałtownością przebiegający proces powrotu Warszawy do roli centralnego ośrodka kulturalnego całego kraju. Nie tylko centralnego ośrodka dyspozycji kulturalnej, ale głównego środowiska wytwórczości kulturalnej. Jeśli tym ogólnikowym terminem wytwórczość oznaczymy codzienną, powszednią działalność pisarzy, muzyków, teatrów, muzeów, czasopism.

Proces ten odbywa się z niespodziewaną szybkością, a rok 1947/8 był w jego przebiegu niewątpliwie decydujący. W roku tym Warszawa stała się najliczniejszym cyfrowo i najmocniejszym jakościowo środowiskiem literackim. Choć nie uzyskała jeszcze liczby, poziomu i zróżnicowania swych scen przedwojennych, stała się znów miastem, gdzie każda nieledwie ulica śródmieścia gości teatr. Jesienią obecnego roku Warszawa nadal chłonie nowe teatry, i wszystko wskazuje na to, że daleka jest od nasycenia swego apetytu scenicznego. Jeżeli wiosnę 1947 roku wciągnąć w zakres minionego sezonu, kiedy to powstawały „Nowiny Literackie" a „Odrodzenie" jednym skokiem znalazło się w stolicy, okaże się, że już od owej wiosny Warszawą czasopismami literackimi zaczęła obsługiwać cały kraj. Wszak „Kuźnica" od miesięcy ciałem i korektą jest w Łodzi, duchem i redaktorem w Warszawie.

Dosyć dowodów. Dlatego dosyć, ponieważ proces ten jest tak oczywisty, że raczej należy przyjrzeć się jego znaczeniu na tle lat przedwojennych, minionych trzech powojennych i przyszłości. Ten gwałtowny powrót Warszawy do roli centralnej budzi tak silną analogię z geografią kulturalną Polski sprzed roku 1939, że niejeden sądzi, iż po prostu wracamy w porzucone chwilowo ramy — i że nic się nie zmienia. Czy tak jest rzeczywiście, odpowiemy niżej. Bo że w sferze pozornej analogii jest na pewno, rzecz to niewątpliwa. W istocie natomiast sprawa ma głębszy wygląd, a lepiej ją wyjaśnią niespełnione nadzieje i spodziewania trzech lat powojennych. Kto w lutym czy w marcu 1945 r. oglądał ruiny Warszawy, przypuszczał, że na dłuższy okres czasu, do jakich lat dziesięciu, geografia kulturalna Polski będzie musiała się ułożyć w sposób uwarunkowany zniszczeniem stolicy. Że ułoży się gdzieś na wierzchołkach trójkąta Kraków—Łódź—Warszawa. Tak przede wszystkim przypuszczali pisarze, muzycy i malarze i oni to rozmieścili się w tym trójkącie, w Warszawie pozostając tylko według przypadku: komu ocalało mieszkanie, bodaj strzęp mieszkania.

Nie ocenialiśmy wówczas należycie, jak wielkie jest ciążenie tych kilku czynników, które powodują szybki renesans Warszawy w jej roli centralnej. Oto one: niemożność tworzenia regionalnych, samodzielnych ośrodków dyspozycji kulturalnej w dobie tak silnej, świadomej i zdecydowanej ideologicznie interwencji społecznej i państwa w sferę twórczości kulturalnej oraz upowszechniania jej wyników. Siła trwającej od czasów stanisławowskich tradycji War-

szawy jako ośrodka najbardziej decydującego o procesach kulturalnych ogarniających cały kraj, siła pomnożona bijącym w oczy przykładem dwudziestolecia! Wreszcie bynajmniej nie błahy moment psychologiczny: Warszawa po powstaniu rozproszyła swoich synów, ale ci tylko czekali pierwszej możliwości, by do niej powrócić. Bo przywykli albo być w stolicy, albo wokół siebie ją stwarzać. A ponieważ chęć druga w Łodzi czy Krakowie okazała się mało skuteczna, zapragnęli po prostu być w stolicy. Rokiem szczytowym tego powrotu stał się niewątpliwie rok 1947, obecnie zaś i w przyszłości proces ten, chociaż trwa nadal, odbywa się znacznie wolniej.

Z ledwie naszkicowanego przez czas trójkąta Kraków—Łódź—Warszawa najwięcej ludzi i instytucji oddała Warszawie naturalnie Łódź. Bo osadzali się w niej ci, którzy pragnęli być możliwie najbliżej rogatek warszawskich, by wraz z meblami i odbudowanym po wojnie sprzętem kuchennym móc je przekroczyć za pierwszą ku temu sposobnością Łódź, chociaż nie zniszczona, była — kulturalnie — nawet wobec całkowicie zrujnowanej Warszawy jakimś tymczasowym miastem namiotów, namiotów imitujących jej styl obyczajowy, jej system sądów i odruchów. Podobnie jak Piotrkowska jest koczowniczym, rozwlekłym i nieokreślonym falsyfikatem Marszałkowskiej. Odpływ na linii Łódź—Warszawa ma charakter powszechny, z tym, że — jak dotąd — najdłużej w mieście namiotów zatrzymują się aktorzy, łodzianie warszawskiego pochodzenia. „Placówka" Schillera rozbiła wprawdzie swoją warszawską bazę wypadową na Królewskiej, w przedwojennym Ipsie, ale tak specyficznie łódzko-warszawski Teatr Kameralny jeszcze się trzyma. O „Kuźnicy" była już mowa.

Odpływ na linii Kraków—Warszawa posiadał inny wygląd. Najwcześniej, bo już w roku 1946, opuścili Kraków zaczepieni o to miasto aktorzy warszawscy. Pozostała garstka: Ćwiklińska, Fertner, Leszczyński, Białoszczyński, międzymiastowy, choć z bazą główną w Krakowie — Warnecki. Za aktorami w sezonie ubiegłym poszli gromadnie pisarze. Ci jednak, co pozostali — Leopold Staff, Jerzy Szaniawski, Artur Górski, z średniego pokolenia: Flukowski, Kisielewski, Otwinowski, gotowi zamienić się w rodowitych krakowian. Z Otwinowskim już się to stało na pewno, nawet bywa ambasadorem krakowskim na zewnątrz. Natomiast, i dla Krakowa na szczęście, bardzo słabo zaznaczył się odpływ personalny wśród muzyków-wykonawców i kompozytorów. Tych bowiem wiążą z Krakowem instytucje — konserwatorium i Filharmonia, a jeśli uważnie przyjrzymy się wszelkim przesunięciom personalnym, także na liniach łączących inne miasta, to zawsze mają one w tle i powodach przesunięcie instytucjonalne. I dlatego Warszawa najwięcej połyka i połykać będzie, ponieważ ludzie ciągną za redakcjami, zarządami, związkami. Wreszcie odpływ malarzy z Krakowa nie miał wcale charakteru utraty sił, lecz — napiszmy z przesadą! — wygląd zdobywczy i imperialistyczny. To bliscy kapistom malarze, bywalcy kawiarni z ulicy Łobzowskiej, obsadzają ciała nauczycielskie szkół i akademii plastycznych Wrocławia, Sopotu, Poznania.

W porównaniu z tym ruchem głównym ku Warszawie inne przesunięcia geokulturalne posiadają zasięg całkowicie lokalny. W wyglądzie swoim zgodny jednak z tym ruchem. Przesunięcia dokonują się mianowicie ku ośrodkom bardziej atrakcyjnym kulturalnie, z krzywdą miast i województw, które — jak Łódź dla Warszawy — były jakiś czas namiotem przed wejściem do ziemi obiecanej. I tak na początku roku 1947/8 Katowice tracą na rzecz Krakowa naj-

lepszą część swego zespołu aktorskiego, który poszedł za obejmującym teatry krakowskie B. Dąbrowskim. Na końcu tego roku Toruń traci podobnie Wilama Horzycę na rzecz Poznania. A kto zaręczy, jak długo jeszcze Wybrzeże cieszyć się będzie Iwo Gallem? Inny ruch tego rodzaju, ale raczej instytucjonalny a nie personalny, odbywa się na linii Wrocław—Katowice na korzyść Wrocławia.

W wyniku tych przesunięć instytucji i osób charakter kulturalny, przewaga tych czy innych sztuk górujących w danym środowisku, uległ niewątpliwej stabilizacji. Na październik 1948 r., nim nastąpią przesunięcia dalsze, daje się on opisać w sposób następujący. Dla przejrzystości pozostańmy przy pięciu przymiotnikach: literacki, teatralny, muzyczny, plastyczny, uniwersytecki, odpowiednim układem hierarchicznym tych przymiotników oznaczając stopień udziału danej dyscypliny w charakterystyce ogólnej ośrodka. Czasem dalsze miejsca przymiotników celowo się pominie...

Warszawa jest dzisiaj miastem literacko-teatralno-malarsko-uniwersytecko-muzycznym. Łódź jest teatralno-literacko-muzyczno-plastyczno-uniwersytecka. Kraków jest uniwersytecko-plastyczno-muzyczno-teatralnie-literacki. Poznań muzyczno-plastyczno-uniwersytecki. Wrocław uniwersytecki — dużo pauz, i reszta przymiotników razem. Wybrzeże — plastyczno-teatralno-uniwersytecko-muzyczne. Pomorze lądowe jest teatralno-plastyczno-organizacyjne. Katowice są muzyczno-teatralnie-organizacyjne. Widzę, że pięć przymiotników było za mało, więc urywam. Bo jak oznaczyć Szczecin, Kielce, Lublin?

Przesunięcia wszakże odbywające się poza Warszawą tak mało ważą w obrazie geografii kulturalnej roku 1947/48, że wspomniawszy je krótko, możemy na tle powszechnego pędu ku stolicy spróbować ocenić ten objaw. Możemy zapytać, czy jest to po prostu automatyczny powrót do stanu sprzed 1939 roku czy też, — —?

Rozpocznijmy od przykładu personalnego z roku 1947/8. Pod koniec tego okresu osiedlili się w Szczecinie na stałe Jerzy Andrzejewski i Konstanty Gałczyński. Dla sprawozdawcy ze Szczecina, dla ich sąsiadów, ba, nawet dla samego wojewody jednego z księstw Bolesława Krzywoustego, jak o włodarzu szczecińskim pisze Jerzy Putrament, może to być powodem słusznej dumy i lokalnej radości. Ale poza splendorem kultura Szczecina mniej na obecności lub nieobecności Andrzejewskiego i Gałczyńskiego traci czy zyskuje, aniżeli straciłoby na pewno np. Bielsko, gdyby zabrać temu miastu dobrze, równo i mądrze pracujący teatr miejscowy, aniżeli tracą Katowice, kiedy opuszcza to miasto Instytut Śląski. Musimy zatem w ocenie dokładnie rozróżnić przesunięcia osób od przesunięć organizacji kulturalnych, ruchy personalne od ruchów instytucjonalnych.

Jeżeli pod tym kątem spojrzeć na dynamikę kulturalną za rok ubiegły, jeżeli ponadto uważnie przeczytać takie sprawozdania, jak — po stronie dodatniej — Turwida z Pomorza lądowego, Hierowskiego z województwa śląsko-dąbrowskiego, a po stronie ujemnej — Gisgesa z Kielc czy E. Kozikowskiego z rejonu jeleniogórskiego, — cóż się okaże? Najpierw jednak pewne założenie, które przyjąć musimy, bo od zgody lub niezgody na nie zależy odpowiedź. Na jakąkolwiek dziedzinę naszej kultury spojrzeć, uderza zjawisko niedokrwistości personalnej. Jak na ogólną liczbę narodu, jak na proporcję artystów do tej liczby w innych krajach, jest nas — pisarzy, malarzy, muzyków,

aktorów — za mało. Każde środowisko artystyczne obraca się, szczególnie jeżeli chodzi o prace organizacyjne, w kręgu wciąż tych samych osób. Nie tylko artystyczne. Piszący te słowa powszechnie głosi teorię, że żyjemy obecnie w Polsce w epoce człowieka struganego. Teoria ta opiera się na tej prostej obserwacji, że kiedy powstają dzisiaj nowe instytucje, ciała zbiorowe etc., wciąż tych samych ludzi struga się na coraz cieńsze wiórki i tymi wiórkami obsadza się funkcje i miejsca, jakie muszą być w końcu kimś obsadzone. Policzcie np. z ilu to wiórków składa się Jerzy Borejsza, Jarosław Iwaszkiewicz czy Stefan Żółkiewski!

W niedokrwistej personalnie epoce człowieka struganego nie bardzo nas stać na stworzenie kilku równie silnych i równie liczebnych środowisk kulturalnych i artystycznych. Zagadnienie zaś właściwego środowiska dla każdego artysty jest podstawowym zagadnieniem jego rozwoju, zwłaszcza w młodości, domagającej się nieustannej zmiany podniet i doznań. Jedynie indywidualności wyjątkowo silne i już uformowane mogą w wieku dojrzałym obejść się bez podniet środowiskowych, w ogromnej zaś większości odpowiednie środowisko — jego wymagania, jego zachęty, jego infiltracje — utrzymuje artystę w stanie żywotności. Pisząc to, mam na myśli środowisko, że tak powiem, współtworzące, sprawa bowiem środowiska odbiorczego jest czymś bardziej skomplikowanym. W jednym wszakże względzie obydwie te sprawy ze sobą się godzą. Oto — im dany ośrodek jest żywotniejszy, im bogatszy w podniety, tym większe posiada szanse promieniowania na zewnątrz, poza swoje rogatki.

Twierdzenie takie w charakterystyczny sposób odbija się również w wyglądzie poniższych sprawozdań i troskach redaktorskich przy ich zebraniu i ocenie. W Bydgoszczy, Lublinie czy Sopocie jako wydarzenie kulturalne odnotowują sprawozdawcy każdy wieczór autorski przyjezdnego pisarza. Im miasto większe, tym bardziej ów ruch zdaje się zamierać — w sprawozdaniach również, które o odczytach i dyskusjach literackich Warszawy i Krakowa nawet nie wspominają w ogóle. Dlatego niejeden, wracając w aleje lub na planty z Torunia, wzdycha: nie ma jak takie miasto... Pięciuset słuchaczy!

Charakterystyczne przesunięcie perspektywy! Przesunięcie, w którym zupełnie się zapomina, że właśnie w Łodzi czy Warszawie ruch literacki jest najżywszy chociaż najcichszy: bo tu się książki pisze, a wyjeżdżając w kraj fragmenty się czyta — i koniec. Sprawozdanie literackie z takich miast powinno więc być sprawozdaniem warsztatowym — Broszkiewicz siedzi nad korektą, Gołubiew tępi w tekście płoi pry — ale ponieważ warsztat literacki nie należy do rzędu manifestacji kulturalnych, a odczytanie gotowego fragmentu należy, powstaje niesłuszna fata morgana w perspektywie, która Kraków zowie miastem śpiącym, Toruń żywotnym. Zadanie dla statystyka: gdzie, w jakich miastach zostały napisane książki wydane po wojnie? Co w którym mieście napisano w sezonie 1947/48? Może na przyszły rok, poprawiona i ulepszona w swoich metodach geografia kulturalna „Twórczości" zdoła na to odpowiedzieć.

Ponieważ na kilka środowisk współtworzących, zdolnych do konkurencji i współzawodnictwa w skali ogólnonarodowej, nie stać nas obecnie, występuje chęć skupiania się tam, gdzie szanse na powstanie podobnego otoczenia są największe. Stąd przede wszystkim ruch ku Warszawie, jako że w tym ruchu

cwa zrozumiała potrzeba każdego twórczego pracownika kultury znajduje dodatkowe poparcie instytucjonalne. W tym wytłumaczeniu zjawiska zawiera się zarazem jego ocena: skupianie się artystów w nielicznych środowiskach nie jest faktem bezwzględnie negatywnym i zasługującym na potępienie. Osadzenie po jednym wybitnym pisarzu, po jednym głośnym malarzu, w każdym Jędrzejowie, Słupsku i Jarosławiu nie uczyni jeszcze z tych miast żywotnych ośrodków, po pierwsze dlatego, że tych wybitnych nie wystarczyłoby na obsadę wszystkich miast powiatowych, po drugie, że wtedy Warszawa i Kraków stałyby się Słupskiem i Jędrzejowem, a przecież nie w tym automatycznym zrównaniu mieści się ich rola. Natomiast powstanie w każdym takim mieście ośrodka instytucjonalnego, gdzie mógłby zajechać dobry prelegent, gdzie zmieściłaby się wystawa objazdowa malarska, gdzie teatr objazdowy mógłby popasać, uczyni z Jędrzejowa czy Słupska ośrodek żywotny w dostępnej im skali.

Zagadnienie zatem przesuwa się przede wszystkim ku ruchom organizacyjnym i z tego punktu patrzeć należy na wyłaniającą się z naszych sprawozdań mapę kulturalną Polski. Radziłem przed chwilą przeczytać artykuły Turwida i Hierowskiego z jednej strony, a Gisgesa i Kozikowskiego dla kontrastu. Rzeczowy optymizm Turwida, chociaż pisze on o ośrodku tak spustoszonym kulturalnie przez okupanta jak Bydgoszcz, opiera się na przeciwieństwie pomiędzy mizernym nasyceniem Pomorza w okresie przedwojennym instytucjami, organizacjami i urządzeniami o charakterze kulturalnym, a całkowitą, mimo o ileż trudniejszych warunków, zmianę na lepsze po wojnie. Argumentów i dowodów Turwida nie będę powtarzał. Na tych samych obserwacjach opiera swój optymizm Hierowski, a jeśli kończy w sposób ostrzegawczy i nasycony niepokojem, to dlatego, ponieważ widzi już dokonane i grożące w niedalekiej przyszłości straty Śląska właśnie na odcinku organizacyjnym. O pesymizmie zaś, czy przynajmniej zniechęceniu, mówią sprawozdania z tych terenów, gdzie panuje wyraźny niedowład organizacyjny. Pewnie, że niedowład taki związany jest w dużej mierze z brakiem odpowiednich ludzi, ale przypominam przykład Szczecina. Przesiedlijmy Andrzejewskiego i Gałczyńskiego do Kielc, jeszcze to bolączek świętokrzyskich nie rozwiąże.

Kiedy takim okiem spojrzeć na rok 1947/8, mapa kulturalna tego okresu przedstawi się inaczej, aniżeli pod względem dynamiki czysto personalnej. Plamy jasne i plamy ciemne ułożą się we wzór bodaj najwięcej mówiący o tym, jak w istocie wygląda przeciętna kulturalna kraju. Plamy jasne to tereny, gdzie dzięki rozumnej inicjatywie miejscowej, dzięki rozwinięciu szkolnictwa artystycznego wszelkich stopni, dzięki dobrej polityce teatralnej, wreszcie dzięki rozbudzonej chłonności kulturalnej rejonu, ta przeciętna utrzymuje się wysoko, chociaż na jego firmamencie nie błyszczą gwiazdy najpierwszej wielkości personalnej. Takie tereny to Pomorze lądowe, województwo śląsko-dąbrowskie, Wybrzeże.

Plamy ciemne to takie tereny, gdzie brak tych wszystkich właściwości, gdzie instytucjonalne nasycenie kulturą albo stoi na poziomie równym co przed wojną, albo nawet na gorszym. Rzecz niepokojąca, że należą tutaj właśnie tereny Polski rdzennej, takie miasta jak Kielce, Lublin i ziemie je otaczające. Kraków błyszczy na terenie raczej zbliżonym do tych plam ciemnych, Wrocław również, Łódź także. Na przejściu pomiędzy tymi plamami znajdują

się takie rejony jak rozległe województwo poznańskie. A z Rzeszowa, Białegostoku i Olsztyna w ogóle sprawozdań nie ma, albowiem nie ma od kogo dowiedzieć się, co dzieje się w kulturze tych wojewódzkich miast. Krzywdząc je przez pominięcie, nie krzywdzimy na pewno ich udziału w ogólnopolskim dorobku, bo nie Białystok, nie Rzeszów jest temu winien, iż ten dorobek jest tak nikły.

Wieści nadchodzące niekiedy z tych terenów mają wyraz nieprawdopodobnej fantastyki i egzotyki kulturalnej. Takimi terminami człowiek przesłania przed sobą samym zdumienie i przygnębienie, kiedy czyta się takie relacje, jakich dwie na raz przynosi np. dwusetny, jubileuszowy numer „Odrodzenia". Jerzy Putrament opisuje („Od kultury do monopoli") „życie kulturalne" powiatowego miasta Giżycka. Stefania Podhorska-Okołów („Jak za praojca") perypetie teatru objazdowego w powiatowym również Ełku.

„Przedstawienie odbywało się w sali miejskiej, bardzo zapuszczonej, z wybitymi szybami, obdartą i niewygodną sceną i przy akompaniamencie większej zgrai psów pod oknami, które w najbardziej patetycznych momentach urządzały między sobą ni to dyskusje polityczne, ni to repetycje chórów mieszanych" — opisuje barwnie Putrament okoliczności towarzyszące spektaklowi „Pan inspektor przyszedł" w Giżycku.

I tutaj dopiero, w tak ujrzanej mapie kulturalnej, rysuje się główne zadanie na rok 1948 9. Mapa ta bowiem przedstawia się w postaci trzech pasów. Pas pierwszy rozciąga się na linii Szczecin—Jelenia Góra. Tereny niedosycone kulturalnie, ale zrozumiałe w swoim wyglądzie, bo tereny nadgraniczne, dopiero opanowywane przez kulturę polską. Pas drugi, środkowy, to linia Gdańsk—Katowice. Tylko tutaj skupiają się plamy bezwzględnie jasne. Pas trzeci rozciąga się na linii Olsztyn—Rzeszów. Tereny wysokiego niedowładu kulturalnego, chociaż nie zaznały tak masowych jak gdzie indziej ruchów ludności, nie rozpoczynają, z wyjątkiem byłych Prus Wschodnich, od takiej pustyni kulturalnej, jak ziemie za okupacji wcielone do Rzeszy. I ten paradoks najbardziej niepokojący: Warszawa, pulsująca pełnią rozmachu kulturalnego Warszawa, leży właśnie na linii Olsztyn—Rzeszów, w pasie największego niedowładu. Miejsca Warszawy nie przesuniemy. Wygląd tej linii zmienić musimy!

Jako bilans wstępny do tego wniosku zmierzają nieuchronnie sprawozdania za sezon kulturalny 1947/8. Zresztą czytajcie je sami!

Kazimierz Wyka

MELPOMENA WARSZAWSKA
1947—48

Od września do września, tak się kształtują sezony teatralne. Przedzielają je tzw. ogórki, które podobnie jak w epopei *Pan Tadeusz* bardziej oznaczają narzędzie kary lub wymiar sprawiedliwości, jeśli kto woli, niż imię sympatycznej, ożywiającej rośliny z rodziny „dyniowatych". Ogórki, jak wiadomo z Mickiewicza, to także rodzaj cielesnej dyscypliny, opasanie również nowoczesnego klerka, nie tylko zakonnika, mnicha, którym to pasem, czyli rzemieniem poucza się o cnotach. W tym czasie ogórkowym, który w dawnej, przed-przed-spodziewającej się wojen Warszawie zastępował teatrami ogródkowymi potrzebę sprawdzania dokonań artystycznych ubiegłych sezonów, obecnie możemy pozwolić sobie, wobec zasady planowości w sztuce, na bilans rzeczy spełnionych, pomylonych lub zaniechanych w teatrze.

Warszawski sezon teatralny 1947—48 dał niejedno zjawisko godne przemyślenia i należy na dobro tego roku zapisać, że kierownicy twórczości teatralnej w stolicy nie ograniczali się do referowania ustalonych, sklerotycznych szablonów, lecz popełniając zbawienne niekonsekwencje, interesujące błędy, wreszcie od czasu do czasu rewoltując myślących poważnie o teatrze ludzi — obok niewątpliwych pozytywnych osiągnięć — przyczynili się do ożywienia tych zagadnień w rozmiarach obchodzących cały kraj. Bez przesady można powiedzieć, że hamletowskie rozważania na terenie stolicy na temat sensu współczesnego teatru polskiego odezwały się lub się odezwą w sezonie najbliższym echami obowiązującymi wszędzie w Polsce, gdzie teatry stałe będą działać.

Nie ma rzeczy zawieszonych w powietrzu, oczywiście w przenośnym znaczeniu, i dlatego historyczne spojrzenie na zjawiska również teatralne powinno obowiązywać wszędzie tam, gdzie o tych sprawach mówi się z pewną odpowiedzialnością. Przypadek, jak zawsze na tym świecie, zdarzył, że właśnie w końcu bieżącego sezonu ukazał się w zreformowanym czasopiśmie *Teatr*, którego naczelne kierownictwo objął Leon Schiller, artykuł (przedtem forma odczytu) o charakterze retrospekcji a zarazem spojrzenia odpowiedzialnego w przyszłość sceny polskiej, tegoż Leona Schillera, pod skromnym tytułem: *Z zagadnień repertuarowych*. Sądzę, że zasługuje na rozpowszechnienie w specjalnej broszurze, gdyż zawiera wszystko, co jako wstęp do nauki o współczesnym teatrze polskim może być powiedziane. Niewątpliwie największy, a bodajże jedyny na europejską miarę autorytet teoretycznej i praktycznej teatrologii polskiej, Leon Schiller, wypowiada w tym zwartym szkicu swój sąd o niedawnej przeszłości i prawdopodobnie bliskiej przyszłości sceny narodowej w nowej Polsce. Bez poznania tego dokumentu nie należy gubić się w delfickich dymach różnych, pozornie nowych profetów polskiego nowoczesnego teatru (w słowie i w piśmie), gdyż z łatwością można zaczadzieć od dyletanckiego wulgaryzmu lub „przefajnowania" licznych powołanych, z których chyba niewielu będzie „wybranych" w ostatecznym rozrachunku.

Ale do tego wątku postaram się jeszcze wrócić. Od września do września sezon warszawski można już oceniać, w porze przygotowań do nowego sezonu, planów obrazoburczych na przyszłość i nadziei, że wszystko musi być lepiej jutro niż jest dzisiaj. Warszawa zawsze była miastem teatralnym — w szczególnym aspekcie. Bywali ludzie, którzy odmawiali stolicy prawa wyroczni w dziedzinach ściśle artystycznych, zawsze jakieś marginesy tych dziedzin grały rolę ważniejszą niż sama twórczość czysta. Zdarzało się, że tendencje patriotyczno-rewolucyjne, jak za lat Wojciecha Bogusławskiego, przesłaniały zdobycze formalne teatru w tym bujnie żywym mieście; potem dochodziły słuchy, że wirtuozeria aktorska dominowała w Warszawie nad repertuarem literackim, i to głównie w okresach „pracy od podstaw", naturalistycznego pozytywizmu, a tuż obok szalała umiejętność uśmiechu i zabawy w niefrasobliwych, po parysku czy po wiedeńsku, czy przede wszystkim po warszawsku kultywowanych widowiskach operetkowo-farsowych. Przyszły potem „międzywojenne" kabarety literackie lub po prostu rewiowe, i jeszcze bardziej spotęgowały sugestię, że Warszawa wyłącznie chce się bawić, że to puste miasto, powierzchowne, które chce żyć i użyć, zabawić się i pośmiać, że na wszystko spogląda nieco zbyt trzeźwo lub zbyt w oszołomieniu *carpe diem*, wobec czego daleko jej do sanktuarium sztuki.

Te i tym podobne opinie zbyt lekko przechodzą do porządku nad charakterystyką istotną miasta, zdolnego do powstań, do kompleksu wyższości wobec reszty kraju i do przyjmowania odpowiedzialności za to, co zawsze może i powinno ulegać krytyce w życiu narodu. Warszawa nigdy nie była i nie będzie miastem czystej sztuki, zawsze

tendencje polityczne lub raczej witalne będą w niej brały górę i nikt jej nie zrozumie i nie opanuje, kto zlekceważy ten charakter. Warszawa jest miastem „przekornym", jak ktoś powiedział. Ma dużą dozę własnego krytycyzmu i nie łatwo się poddaje sugerowanym odgórnie sądom; tak było przed wojną, w czasie wojny i po wojnie. Jest z przekonania niepodległa, i czy to w *votum separatum* kronik tygodniowych Bolesława Prusa, czy w rozważaniach Walerego Wątróbki-Wiecha — manifestuje swój własny pogląd na rzeczy przeżywane. Posiada dowcip, który nie zawsze się przydarza innym naszym miastom, i chociaż niekiedy w nim szarżuje, to jednak panuje dzięki niemu nad wieloma sprawami tego świata.

W kołach konspiracji kulturalnej, za czasów okupacji, zastanawiano się z iście niepolską pedanterią nad tym, co będzie reprezentował teatr polski po niewątpliwym wyzwoleniu. Mając udział w tych nocnych rodaków rozmowach, wyrażałem się przeważnie sceptycznie o możliwości przewidywania przemian, które nas w tej dziedzinie czekają. Byłem i jestem zdania, że wielki renesans sztuki narodowej, teatru monumentalnego, odziedziczonego, ale zupełnie na nowo ukazanego, w wymiarach nowej historii, nas czeka i że on właśnie będzie twórcą naszego nowego w teatrze stylu. Ale zawsze zastrzegałem się, że terminów na to stawiać nie należy i że stadia dojścia do tego wniosku będą w czasie rozwleczone, wobec czego nie warto schematyzować ich kolejności. Rzeczywistość tylko w nieznacznym stopniu jest do przewidzenia i, jak się okazało, przemiany historyczne kraju predestynują do rozwiązań ciekawszych niż się na początku lub w czasie trwania wojny najszlachetniejszym a bystrym umysłom przewidzieć udawało. Jesteśmy w obliczu nowych zadań i nowych musimy szukać środków, aby im sprostać. Różnymi drogami chodzą ludzie, aby dojść do celu. W teatrze również wielość pomysłów dochodzi do głosu, ale tylko nieliczne z nich mają głowę na karku.

Spróbujmy, z lotu ptaka, albo istoty, która wzniesie się nad poziom szczegółów życia, ogarnąć panoramę ubiegłego sezonu teatralnego w Warszawie, 1947—48. Nie zapominajmy o historii, to jest o tym, że wiosna 1945 roku zakończyła wojnę, a jesień 1944 — zniszczyła Warszawę do fundamentów. Wyobraźmy sobie pejzaż tego miasta bezpośrednio na owym przedwiośniu sprzed 3 lat, od którego zaczyna się nowy okres walki o życie — wśród ruin. Bardzo łatwo mówić o niedociągnięciach, gdy nie ma skąd wody naciągnąć, o oświacie, gdy nie ma elektrycznego oświetlenia, o ciepłocie stosunków międzyludzkich, gdy nie ma czym w piecach napalić. W tych warunkach wyobraźmy sobie początki odbudowywania życia teatralnego w Warszawie, a niejedno wyda się nam mniej melancholijne niż to po trzech latach się wydaje; wiele nawet zachwyci.

Jak wiadomo, cudem uszedł zniszczeniu dawny teatr dyr. Szyfmana, Teatr Polski, dzisiaj pierwszy Teatr Państwowy. Tak samo jak dawniej, nie zapominając o orientacji na słoneczny system Mikołaja Kopernika, mijając staszicowski nadwyrężony pałac nauki i oświaty, można trafić do tego przybytku dobrej sztuki teatralnej, przez ul. Karasia, na Oboźną, ku fragmentowi ulicy Słowackiego, która dostała zresztą ten przydomek dzięki teatrowi. Tak jak go zbudował Czesław Przybylski w 1913 roku (w lipcu obchodzono 35-lecie istnienia Teatru Polskiego) stoi gmach nienaruszony, na tle ruin równych Colosseum. Rozpoczęty *Irydionem* Krasińskiego żywot tego teatru, jakby w proroctwie ruin miasta — tylko Warszawy, nie Rzymu — uległ przerwie wojennej, teraz przoduje znowu w teatralnej Warszawie i w całym kraju. Kiedyś dopingował warszawskie teatry rządowe a potem miejskie, następnie, po zbudowaniu Teatru Narodowego, w czasie rozkwitu Reduty, dalej za lat artystycznego przewodnictwa Teatru im. Bogusławskiego, utrzymywał swoją doniosłą rolę. Dzisiaj po wojnie jest jedynym z prawdziwego zdarzenia gmachem teatralnym stolicy i instytucją, która w pełni zasługuje na miano sceny reprezentacyjnej Państwa. Miejskich teatrów dawnych nie ma, na ich miejscu jest zbiór szanownych gruzów; zanim się podźwigną, za rok może, tytuł teatrów municypalnych Warszawy został przeniesiony na archipelag niepokaźnych salek, przeważnie pokinowych, gdzie z większym lub mniejszym sukcesem usiłowano dawać przedstawienia. W bieżącym sezonie Leon Schiller miał w Warszawie ekspozyturę łódzkiego Teatru Państwowego im. Wojska Polskiego, pod nazwą „Placówka", w dawnym gmachu IPS u, na placu Saskim; stworzył kameralną interesującą scenę. Tuwim, po powrocie zza oceanów, po czasowym pobycie w obecnym lokalu „Placówki", ulokował własną scenę na ul. Puławskiej, Teatr Nowy, o charakterze z początku kameleonowym, następnie już wyraźnym — muzycznej komedii. Oprócz teatru Tuwima powstał drugi teatr prywatny, Marii Gorczyńskiej, w pięknej sali przy ul. Mokotowskiej 13. Nie licząc widowisk sporadycznych, kabaretów literac-

kich, gościnnych występów artystów z innych miast lub krajów, będziemy mieli cały spis przybytków Warszawy teatralnej.

Państwowy Teatr Polski wprowadził, na wzór reprezentacyjnych scen zagranicznych, repertuar ruchomy, i w ten sposób umożliwiał szerokim rzeszom publiczności pozawarszawskiej oglądanie paru sztuk w przeciągu paru dni pobytu w stolicy. Koncepcja słuszna, umożliwiająca gromadzenie tzw. repertuaru żelaznego, o którym zawsze tyle się pisało i nie bez racji. Powtarzano zatem pozycje repertuarowe ubiegłych sezonów, przede wszystkim rzecz nagrodzoną na festiwalu szekspirowskim, *Hamleta* (inscenizacja dyr. Szyfmana), która to sztuka pobiła rekordy kasowe, przekraczając 100 przedstawień. Pozycja ważna również z tego względu, że przyczyniła się do zrewidowania poglądów na tzw. wielki repertuar, który w nadchodzącym sezonie, zgodnie z miarodajnymi wypowiedziami, będzie stanowił podstawę zadań teatralnych. Publiczność, zwłaszcza robotnicza, liczbami frekwencji a także reagowaniem na widowisko przesądziła pozytywnie o losach wielkiego repertuaru na naszych scenach. Powtarzane też były sztuki: *Wilki i owce* Ostrowskiego, znakomitego komediopisarza rosyjskiego z XIX w. (reż. Karol Borowski), *Penelopa* Morstina i *Szkoła obmowy* Sheridana w transkrypcji Wojciecha Bogusławskiego. Inauguracja sezonu została związana z nową sztuką Priestleya *Pan inspektor przyszedł*, która dzięki swym wartościom sceniczno-dydaktycznym, popularnemu wątkowi i nowoczesnemu morałowi, a przede wszystkim za sprawą wykonania aktorskiego (reż. Aleksander Zelwerowicz) uzyskała wielkie i długotrwałe powodzenie. *Cyd* Corneille'a-Wyspiańskiego (reż. Edmund Wierciński) należał do czołowych widowisk wielkiego planu repertuarowego po wojnie. Duże zainteresowanie i wiele sprzecznych sądów wywołał *Dom pod Oświęcimiem* Tadeusza Hołuja (reż. Jan Kreczmar), stanowił bowiem nie tylko przekreślenie zapowiedzianego na początku sezonu repertuaru, ale także przestawiał kierunek teatru na repertuar współczesnych, żywych tematów politycznych. Utalentowanego młodego autora marksistowskiego pomówiono nawet o zarazę „egzystencjalistyczną", ponieważ swoistemu typowi „kolaboracjonisty" czy ugodowca (Jerzego) nie odmówił pewnych cech ludzkiego, chociaż wyraźnie sobkowskiego „pozytywu". Protesty przeciw sztuce zrobiły autorowi więcej reklamy niż najbardziej pochwalne fanfary, które mu mogły grozić. Na tej samej linii zaniechania zapowiedzianego na progu sezonu repertuaru znalazła się nowa, a właściwie pierwsza sztuka teatralna Leona Kruczkowskiego *Odwety* (reż. Marian Wyrzykowski), również o charakterze politycznym, nawiązująca przy tym do humanistycznych tradycyj dramatu polskiego tego gatunku, który usiłował stworzyć rasowy epik, Stefan Żeromski. Autor *Kordiana i Chama* znalazł w tym dramacie z ciekawą tezą polityczną miejsce na wątek dramatu „personalistycznego", jak się dziś mówi (dawniej intryga ibsenowsko-erotyczna), i to uznano za przeładowanie, zbytnie zgęszczenie scenicznego problemu. Zamknięciem sezonu stał się *Fantazy* Słowackiego, dany na jubileusz 35-lecia Teatru Polskiego i 40-lecia pracy artystycznej jego założyciela i kierownika, dr. Arnolda Szyfmana. Z dotychczasowych pozycyj powojennych wielkiego repertuaru było to chyba szczytowe osiągnięcie teatralne, w którym zarówno twórczy reżyser (Edmund Wierciński) jak i scenograf (Teresa Roszkowska) zasłużyli sobie na wysokie uznanie.

Teatr „Placówka", któremu należy się następne miejsce po Teatrze Polskim, również nie zdążył, czy z innych względów nie wypełnił przyobiecanego repertuaru. Ale należy pamiętać, że rok ma nie więcej dni niż mieć może, i że powodzenie poszczególnych sztuk lub jego brak zmienia nagle plany. Teatr jest istotą żywą i nie sposób fabrykować go w retorcie przez „usztywnianie" każdej obietnicy. Rozpoczęła swą działalność „Placówka" przedstawieniem *Burzy* Szekspira, w niepowszedniej, jak zawsze u Schillera, wizji teatralnej (widowisko wyróżnione pierwszą nagrodą na konkursie szekspirowskim — za inscenizację Schillera i scenografię Daszewskiego). *Noce gniewu* Salacrou (reż. Józef Wyszomirski) były drugą pozycją, zwracającą uwagę na ten teatr. Artystycznie nowatorski system dramaturgii nadrealisty Salacrou odniósł zdecydowany sukces. Skomplikowana pseudo-komedia Adama Ważyka *Bankierzy ruin* stała się scenicznym nieporozumieniem i może będę bardzo odosobniony w swym zdaniu, jeśli stwierdzę, że nieporozumienie to mniej wynikało z winy autora niż z wcielenia scenicznego sztuki (reż. Stanisława Perzanowska). Zdaje mi się, że autor, dawny surrealista, a obecnie taki realista jak np. Eluard, czyli zaprzeczenie tego pojęcia (teoretyk realizmu, na to zgoda, ale praktyk w dalszym ciągu awangardy, zarówno w poezji jak i w innych kategoriach czystej literatury) nie miał zamiaru pisania realistycznej komedii. Dał tyle „interwałów" arealistycznych, jak — powiedzmy — Picasso w swych „przerysowaniach"

czy „niedorysowaniach", i chciał zgęścić pewne postacie, czy postawy, czy sytuacje z jakiegoś tam życia wzięte. Odpowiednie wypełnienie tych świadomych „interwałów", bodaj przez „samograjską" egzotykę tła, na którym się akcja rozgrywa (jakiś pierwszy „elegancki" bar w ruinach Warszawy) uczyniłoby z utworu rzecz może grand-guignolowską, ale w każdym razie frapującą. Przedstawienie jednak stało się jak skomplikowany *coctail* nalany do talerza od zupy, więc straciło „formę" smaku. *Ladacznica z zasadami* Sartre'a (reż. Erwin Axer), bieżąca sztuka „Placówki", przyczyniła się do uogólnień niefortunnych pod adresem tej sceny. Świetność rzemiosła pisarskiego przewodnika egzystencjalistów nie może ujść uwagi zawodowców literatury i teatru, choćby mniej lub więcej szczerze potępiali domniemany katastrofizm jego teoryj filozoficznych. Zapoznawanie publiczności polskiej z dużymi osiągnięciami nowatorskiej sztuki zagranicznej należy do obowiązków naszych scen. Oglądanie wzorów klasycznych, kompozycyj najświetniejszej nawet przeszłości, nie da narzędzi w ręce współczesnemu dramaturgowi polskiemu, tylko forma nowa może go pobudzić, podniecić do takich prób. Sztuka Sartre'a, przedstawiona w oficjalnym komentarzu jako utwór antyamerykańsko zabarwiony, oczywiście z komentarzem tym się nie pokrywa; równie dobrze można ją traktować jako obronę brutalnie zdobywczego amerykanizmu. Francuzi piszą, że Amerykanie bardzo się śmieją z tej wizji Ameryki, która w *Ladacznicy* pretenduje do autentyczności tła. Mimo to entuzjastyczne przyjęcie Sartre'a w Ameryce miało miejsce.

Teatr Nowy, korzystając z firmy poetyckiej Juliana Tuwima, mógł pozwolić sobie na prowincjonalny poziom w pierwszych dwóch pozycjach: *Wesele Figara* Beaumarchais'go (reż. Stanisław Daczyński) i *Rewizor* Gogola (reż. Stanisława Perzanowska), w których oprócz nazwisk zwiastuna rewolucji francuskiej i genialnego naturalisty-satyryka epoki carskiej nie było atrakcyj innych, to znaczy teatralnych. Za to trzecia sztuka *Słomkowy kapelusz* klasycznego już Labiche'a (reż. Stanisława Perzanowska) w świetnej transkrypcji Tuwima, który wzbogacił ją aż przesytem barokowym dowcipu i lekkiej piosenki, wyznaczyła temu teatrowi ubitą i prosto do celu prowadzącą drogę. *Jadzia wdowa* (reż. Zbigniew Sawan) to dalszy ciąg tej drogi „jak po maśle" i wcale nie widzę powodu, aby smucić się tym, przeciwnie. Warszawa musi mieć albo swoją legendarną operetkę, albo równie niegdysiejsze dziś, a takie w swoim rodzaju pyszne „*Qui pro quo*" przedwojenne, albo z prawdziwego zdarzenia „komedię muzyczną", w którą Teatr Nowy powoli się przekształca, oczywiście z kasowym powodzeniem.

W ciągu sezonu powstała scena pod nazwą „Teatru Klasycznego" Marii Gorczyńskiej (kierownik literacki Michał Rusinek). Najważniejsze byłoby ustalenie w teatrach stołecznych kompetencyj poszczególnych scen; ułatwiłoby to rozszerzenie wachlarza zadań i możliwości każdej z nich, a utrudniło wzajemne dublowanie cudzych poczynań. Sądzę, że tytuł tej sceny powstał w chwili, kiedy się zdawało, że sceny bardziej oficjalne zamierzają od repertuaru klasycznego się odsunąć. Na szczęście ta obawa była istotnym, ale szybko przezwyciężonym pomieszaniem pojęć. Przypuszczam, że w związku z tym tytuł ambitnego teatru p. Gorczyńskiej ulegnie zmianie. Tym też względom należy przypisać repertuar dotychczasowy tej sceny, rozpoczęty zgodnie z godłem teatru *Marią Stuart* Słowackiego (reż. Stanisław Milski), następnie otwierający stołeczne możliwości jednemu z czołowych dramatopisarzy współczesnych, Jerzemu Zawieyskiemu. *Rozdroże miłości* na scenie tego teatru (reż. Maria Dulęba) należało do najlepszych, obok *Inspektora* Priestleya i *Nocy gniewu* Salacrou, przedstawień kameralnych obecnego sezonu w Warszawie. Ostatnia pozycja, *Brat marnotrawny* Wilde'a (reż. Ryszard Ordyński), wymagająca znakomitej obsady aktorskiej, prawdopodobnie zawiodłaby dzisiaj w niejednym teatrze.

Osobną kartę należy poświęcić skomplikowanej maszynerii warszawskich Miejskich Teatrów Dramatycznych. Rozumiem, że przy ferowaniu wyroków okoliczności łagodzące grają pewną rolę, ale stanowią zawsze część żenującą dla obrony. Trudno jednak w tym wypadku nie odwołać się do nich. Na czymże więc polegają? Najpierwsze szczegóły usprawiedliwiające znajdziemy w przeszłości tego zamaszystego koncernu teatralnego dyr. Eugeniusza Poredy. Możemy wierzyć, jak o tym głosi ostatni zeszyt *Sceny i widowni*, wydany z okazji 3-lecia istnienia M. T. D., że kierownictwo i zespoły artystyczne oraz techniczne musiały pokonywać w pierwszych stadiach swojej pracy ogromne trudności, zupełnie zrozumiałe w ogołoconej ze wszystkiego Warszawie. Jesteśmy na pewno z całym uznaniem dla zapału, który mimo tych trudności nie wygasał w M. T. D. Mając przywilej niewspominania na tym miejscu o latach poprzedzających sezon 1947—48,

skwapliwie z niego korzystam, gdyż *Wesele* z tamtych lat lub *Dwa teatry* Szaniawskiego obciążyłyby tylko rachunek. Ograniczam się do bieżącego sezonu, lecz i tu jestem w poważnym kłopocie. I znów muszę, po raz drugi, powołać się na fundamentalny konspekt naszego życia teatralnego, który w ostatnim *Teatrze* napisał Leon Schiller. Teza, że repertuar nie rozstrzyga o wartości sztuki teatralnej, znajduje — na konkretnym przykładzie M. T. D. — doskonały dowód prawdy. Rozumiem kłopotliwe stanowisko dyrektora repertuaru tych teatrów, Aleksandra Maliszewskiego, który naprawdę zdał egzamin cierpliwości w wyszukiwaniu sztuk aż dla sześciu swych scen: „Rozmaitości", Małego, Miniatur, Powszechnego, Comoedii i Sceny Muzyczno-Operowej (dyr. muzyczny prof. Piotr Rytel) — nie posiadając do żadnej z nich odpowiedniej obsady. Liczny zespół aktorski M. T. D., jak o tym wszyscy w Warszawie wiedzieli, miał zaledwie parę czy kilka osób w swym składzie, umiejących sprostać zadaniom, które im były przeznaczone. Reszta, niestety, z trudnością mogłaby być kwalifikowana do pomniejszych teatrów na prowincji, chociaż to ciągłe upośledzanie prowincji niemiłe jest nawet w ogólnikowych sformułowaniach. Zasługą dyr. Maliszewskiego więc będzie, że się ważył, poetyckim pociągnięciem pióra, przeznaczać do grania niemal samą chwałę literatury dramatycznej, bo byli tam: Molier, Gogol, Shaw, Musset, Fredro, Zapolska, Dickens, Sartre, Maeterlinck, a także Szaniawski, Nałkowska, Świrszczyńska, ba — Mozart! ale cóż z tego? Dla potomnych piękna karta, ale dla tych, co większość tych przedstawień oglądali — to karta w najlepszym razie „biała". Podkreślam, większość, gdyż parę przedstawień, dzięki nadludzkim wysiłkom reżysera (Karol Borowski: *Chory z urojenia* Moliera, *Ożenek* Gogola) należy do wyjątków. *Drzwi zamknięte* Sartre'a stały się pomyłką kompletną, *Żołnierz i bohater* Shawa kazali smętnie wspominać przedwojenną świetną grę tej komedii, *Nie igra się z miłością* Musseta, podobnie jak *Mąż i żona* Fredry, to było oscylowanie między pretensjonalnością a nonszalancją; przy tym w każdym niemal przedstawieniu, z wymienionych i niewymienionych, dochodziła do głosu, większego niż wypada, „amatorszczyzna". Zapolska w staromodnej szacie, bez cienia „zmrużonych oczu" reżysera, nie była do zniesienia, a już widowiska i „słuchowiska" Sceny Muzyczno-Operowej biły rekordy złego smaku i znowu tego biednego „amatorstwa". *Król włóczęgów* tę nieudolność mógł jeszcze przetrzymać, ale Mozart *(Uprowadzenie z Seraju)* dopiero pokazał, jak wygląda „zemsta zza grobu". Odwaga, z jaką frywolnie podchwycono ten klejnot muzycznego dowcipu i wdzięku konwencyj scenicznych, z ich rokokową egzotyką, świadczy o pewnej bezkarności w tym zakresie. Nie mam więc żadnego argumentu, niestety, za M. T. D. w ich tegorocznej formie. Może sezon najbliższy rozjaśni ten pesymizm.

Na marginesie życia teatralnego Warszawy w ubiegłym sezonie warto wspomnieć o trzech gościnach zagranicznych, które — każda w sposób sobie właściwy — poruszyły opinię ludzi sztuki. To balet angielski *„The Sadler's Wells Ballet"*, teatr francuski Louis Jouveta i zespół pieśni i tańca artystów radzieckich im. Piatnickiego. Wysoka klasa każdego z tych wzorów zasługiwałaby na specjalne omówienie. W skrócie — balet angielski, jak go Anglicy określają „dramat taneczny", przeniósł nas w dziedziny doskonałej skończoności feerii scenicznej; teatr Jouveta *(Szkoła żon* Moliera) pokazał niezrównaną szkołę kontynuowania, poprzez nowatorstwo formalne, świetnej tradycji sceny francuskiej; — a rosyjskie pieśni i tańce, z bajecznymi, malowniczymi „korowodami" lub z mistrzowskim opanowaniem popularnej, szczególniej od końca XIX wieku, formy „czastuszek", kupletów ludowych, porywały to bezbrzeżną tęsknością, jak tylko Rosjanie to umieją, albo dyskretnym, wcale nie jaskrawym dowcipem.

I znowu niechaj mi wolno będzie, pod koniec tych rozpamiętywań roku teatralnego ubiegłego, czy ubiegającego za dni niewiele, powrócić myślą do sygnalizowanej na początku rozprawy syntetycznej Leona Schillera. Wśród dyletantyzmu, panoszącego się w sprawach teatru coraz nagminniej, dodaje otuchy głos ten i to, co jest przezeń głoszone. To nie tylko erudycja teatrologiczna — ucznia i współpracownika Gordona Craiga — która mogłaby przytłoczyć wszystkich naszych, razem wziętych reformatorów teatru, ale przede wszystkim umiejętność dotarcia do istoty rzeczy w sprawach przyszłości sceny narodowej. Upomnienie się o „teatr polityczny", w najistotniejszym pojęciu tego słowa — co nie oznacza rezygnacji z tradycyj najpiękniejszych i najbardziej postępowych wielkiej polskiej literatury dramatycznej, ale właśnie w oparciu o nie. Może to źle, może świetnie, ale cała nasza literatura była polityczna, ta wielka, zawsze w służbie, niemal nigdy w „sztuce dla sztuki", z czego czyniono jej niejednokrotnie zarzuty w kołach

formalistów. Dziedzictwo tego kierunku stawiało zawsze na naród, w rozumieniu ludu, nigdy w sensie „czerepu rubasznego". Któż jeśli nie ci, co szukają czerwonej nici w twórczości wyprzedzających zawsze swoje epoki poetów polskich — nawiąże do ich testamentów? Nie wydaje mi się bluźnierstwem — przeciwnie, pomyślenie o *Nieboskiej* Krasińskiego, właśnie dzisiaj, na scenie. — I jeszcze jedno: może doczekamy się wreszcie, a są po temu znaki, że gdy wypadnie się rewanżować zagranicy za gościny teatralne, będziemy mogli pokazać to, co z dumą nazywać wolno wzniosłym, czyli monumentalnym, a zarazem niepowtarzalnym teatrem polskim. Żywą siłę myśli i uczucia, przez które lud jest narodem. Awansuje społecznie.

Julian Wołoszynowski

TEATRY KRAKOWSKIE

Stan, w jakim Bronisław Dąbrowski przejmował na sezon 1947/8 naczelną dyrekcję teatrów miejskich w Krakowie, nie był pomyślny. Poprzedzający ów sezon ostatni rok dyrektorstwa wielkiego aktora i doświadczonego kierownika teatrów okazał się częściowo nieporozumieniem, częściowo fikcją, a wreszcie bezgłowiem. Ogłoszone w *Odrodzeniu* przez grupę literatów *Oświadczenie w sprawie teatralnej*, precyzujące szereg postulatów repertuarowych, było intencjonalnie słuszne, ale — wcielane w życie sztywno i bez inwencji — wyrosło na dodatkową przeszkodę. Wiele osób w zestawie personalnym — z kierownikami literackimi, Stefanem Flukowskim w Teatrze im. Słowackiego i Stefanem Otwinowskim w Starym Teatrze na czele — miało najlepszą wolę, ale nie potrafiło przeciwstawić się dostatecznie ani improwizacji i łataninie, ani zjawisku emigracji wewnętrznej — a jeśli to określenie jest zbyt ostre, to w każdym razie zjawisku oportunizmu i orientacji na widza mieszczańskiego, któremu pozwolono nadawać ton. W tych warunkach główny teatr krakowski płynął na fali przypadku, dając przedstawienia przeciętne, a nieraz poniżej przeciętnego poziomu i nie grano w nim sztuk o wyraźnym kośćcu społecznym. Lepiej kształtował się repertuar na scenach Starego Teatru, ale i tu niemoc Teatru im. Słowackiego działała paraliżująco.

Dąbrowskiego powitano zatem jak zbawcę. Przybywał z pobliskich Katowic w glorii dyrektora, inscenizatora, reżysera i nawet aktora — bardzo ruchliwego, o dużej inicjatywie i ambicjach artystycznych. Entuzjaści skłonni byli uważać go za najwybitniejszą po Leonie Schillerze jednostkę kierowniczą we współczesnym teatrze polskim. Niechętni umilkli, a życzliwi głośno się radowali, gdy Dąbrowski po długim zwlekaniu zgodził się wreszcie zamienić Katowice na Kraków, stolicę Zagłębia Węglowego na stolicę inteligenckich kwasów z pretensjami i przywilejami do duchowego przewodzenia Polsce. Jawnie czy skrycie — oczekiwano od Dąbrowskiego łagodnej lecz trwałej rewolucji, która by przywróciła teatrowi krakowskiemu pozycję zajmowaną przezeń przed rokiem 1914.

Czy po roku dyrektorstwa Dąbrowskiego nadzieje — oczywiście te rozsądne — można uznać za spełnione, a teatr krakowski za jeden z przodujących w Polsce?

Nie łatwo na to pytanie odpowiedzieć, rozważając ściśle wszystkie za i przeciw. Nie ulega wątpliwości, że zarówno artystycznie jak administracyjnie teatry miejskie, pokierowane energicznymi rękami, wydobyły się szybko z zastoju i zamętu. Nie ulega wątpliwości, że pozycję teatralną Krakowa w ogólnej hierarchii teatrów polskich należy — oceniając wyniki ubiegłego sezonu — umieścić w grupie przodującej, wraz z teatrami Schillera, Galla i Krasnowieckiego. Ale...

Tych „ale" jest kilka. Najważniejszym z nich: rozwianie się nadziei na jakieś cudotwórstwo Dąbrowskiego. Cudów nie ma, zwłaszcza w teatrze, a nadzieje rozkołysane były nieco histerycznie. Dąbrowski stworzył teatr dobry — dał kilka przedstawień bardzo dobrych — nie co dzień jednak bywa święto. Współpraca Dąbrowskiego z Andrzejem Pronaszką doprowadziła parokrotnie do osiągnięć, które w ubiegłym polskim sezonie teatralnym należy zaliczyć do najciekawszych i najbardziej pozytywnych. Ale i tym razem trudno było o zdecydowaną linię repertuaru i ostateczne zerwanie z kompromisowością celów i środków teatralnych. Zasadnicze zadanie społeczne dzisiejszego teatru: towarzyszenie i dotrzymywanie kroku przemianom życia polskiego, znajdowało w Krakowie rozwiązanie — nie to, że połowiczne, ale czasem nieco marudne i natchnione „krakowskim targiem". Ani uspołecznieniem teatru, ani organizacją widowni Kraków nie wysunął się na czoło teatralnej Polski. Nie wlókł się w ogonie zapóźnionych, to prawda, ale nie wyzyskał też wszystkich swoich możliwości.

Ambicje teatrów miejskich Krakowa rozwijały się w dwu kierunkach: barwnych, kosztownych widowisk, którymi Miejski Teatr im. Słowackiego chciał był rywalizo-

wać z Państwowym Teatrem Polskim w Warszawie — oraz „trzymania ręki na pulsie", zwłaszcza polskiej bieżącej twórczości dramatycznej. Powtórzmy pytanie: w jakim stopniu ambicjom odpowiedziała rzeczywistość?

Najlepsze w Polsce warunki techniczno-teatralne tłumaczą poniekąd kult Krakowa dla wystawności. W zakresie teatru widowiskowego szukał Kraków własnego wyrazu formalnego niewątpliwie z natchnień Meiningeńczyków i Reinhardta, a także z „teatru ogromnego" Schillera, ale barokizując jego surowe w założeniu kształty i wyrażając się z upodobaniem takim przepychem tła, który przeciwnik nazywa blichtrem.

Najważniejsze w teatrze widowiskowym jest chyba utrzymanie umiaru, zachowanie proporcyj pomiędzy efekciarstwem a teatrem słowa i żywej gry. Entuzjaści teatru krakowskiego nieraz piszą z zapałem o „specyficznym stylu krakowskich teatrów" — jako samoistnym fragmencie „polskiego stylu monumentalnego", którego samodzielność w teatrze europejskim głosił swego czasu w *Twórczości* Kałużyński. Jest to przesada. Ale że Dąbrowski ma własną dróżkę, którą kroczy, udowodnić może niejedna z jego inscenizacyj.

Najlepszym osiągnięciem Dąbrowskiego jako inżyniera i budowniczego wielkich pokazów scenicznych było stale przez niego ulepszane przedstawienie *Wieczoru Trzech Króli*, które w teatrze katowickim osiągnęło swój zenit, a w Krakowie było przedobrzone reżysersko i nieco słabsze aktorsko, pozbawione pewnej świeżości smaków. Widowisko grało tu jednak harmonijnie, scenografia nad autorem i aktorem nie dominowała.

Następna inscenizacja szekspirowska Dąbrowskiego — *Sen nocy letniej* — przechyliła się po trosze w kierunku nużącego nadmiaru szczegółów i ornamentów, nie zawsze dostatecznie uzasadnionych. Teza, że najważniejsza jest zbiorowość i zdyscyplinowanie całości, została tu już podbudowana nieco przebrzmiałym ujęciem znaczenia aktora jako niekoniecznie naczelnego elementu teatralnego widowiska.

Do widowisk teatru krakowskiego zaliczyć dalej należy *Klątwę* i *Warszawiankę* w 40-lecie zgonu Wyspiańskiego. Wywołało ono długotrwałą dyskusję pomiędzy zwolennikami twórczych i śmiałych, choć jeszcze wcale nie obrazoburczych koncepcyj scenicznych a niepowołanymi strażnikami „narodowych świętości", obrażonymi na rzekomą rewolucyjność i skrajne nowatorstwo inscenizacyjne. W istocie przedstawienie krakowskie (Dąbrowski i Pronaszko) było skomponowane w sposób przemyślany i artystycznie odpowiedzialne. Odważne połączenie stylizacji z realizmem odpowiedziało wewnętrznemu pęknięciu *Klątwy* (sukces artystyczny Z. Rysiówny w roli Młodej) — koncepcja *Warszawianki* (z Z. Jaroszewską jako Marią i Solskim-Wiarusem) wydobyła z utworu wiele z jego ukrytej treści myślowej i powrotnej aktualności; widz mógł sobie dopowiadać sens *Warszawianki* aż po Warszawę 1944.

Rewelacją zaćmiewającą wszystko, co dotychczas widziano na polskich scenach miało być *Owcze Źródło* Lope de Vegi. Przygotowane z imponującą starannością, pieczołowitością i nakładem środków technicznych, było *Owcze Źródło* widowiskiem teatralnym rzadkiej piękności, oszałamiało aż do przesytu i aż do momentów zniechęcenia bogactwem zewnętrzno-teatralnych akcesoriów, bogactwem gry świateł, kostiumów, makiet, blaszanych zbroic i blaszanych gestów. Jest rzeczą niesporną, że sukces Dąbrowskiego i Pronaszki był ogromny, a żakowskie napaści, których teatrowi nie oszczędzono — nieprzyzwoite. Upodobanie w barokizacji doprowadziło jednak w wystawieniu *Owczego Źródła* aż do „rokokizacji" — nie w sensie stylu, ale skłonności twórczych — a skłonność do pozłacań i posrebrzań niebezpiecznie zbliżyła do pewnej maniery. Tak więc, choć *Owcze Źródło* wygrało bitwę, poniosło i samo niemałe straty.

Poza wymienionymi sztukami Teatr im. Słowackiego wystawił — w tradycyjnym ujęciu i szablonowej reżyserii — *Dożywocie* ze Solskim-Łatką oraz *Rewizora* Gogola. To przedstawienie spotkało się z ostrą krytyką, zrobiono bowiem z ostrej satyry *Rewizora* lekką komedię z symbolicznym kwiatkiem, którym migał na fantazyjnym kapeluszu Chlestakow. Pośród farsowych konceptów ulotniła się treść społeczna komedii i tylko Kurnakowicz w roli Horodniczego ratował sytuację, drapieżny a nie dobroduszny.

Z teatru polskiego bliższego współczesności wznowił Dąbrowski po jednej sztuce Perzyńskiego i Szaniawskiego. W *Szczęściu Frania* wystąpił T. Łomnicki, młody i bardzo obiecujący aktor, który ima się również sztuki pisarskiej. Z wystawieniem *Adwokata i róż* złączył Józef Karbowski, aktor zasłużony i wybitny, jubileusz 40-lecia swej pracy scenicznej; nie mógł jednak uprawdopodobnić adwokata ani przywrócić zapachu zwiędłym od dawna różom. Wreszcie Teatr im. Słowackiego dobił do urlopowego portu *Weselem Figara* oraz *Obroną Ksantypy*,

która stanowczo zabrzmiałaby lepiej w bardziej kameralnej sali.

Tyle o głównej scenie Krakowa. Dwie sceny Starego Teatru prowadził dyr. Władysław Woźnik z myślą o kontynuowaniu dawniej obranej linii możliwie szerokiego uwzględniania współczesnego polskiego i obcego repertuaru dramatycznego. I on uległ pokusie popisu widowiskowego *à la* Dąbrowski, wystawiając *Powrót syna marnotrawnego* Romana Brandstaettera; na ogół jednak kameralny charakter Starego Teatru nie uległ wypaczeniu.

Z nieprzejrzystej, ale nie pozbawionej walorów teatralnych sztuki Brandstaettera zrobił Warnecki przy pomocy Frycza pokaz żywych obrazów, wśród których historyczny bohater Brandstaettera tłukł się jak Marek po piekle, histeryk i fideista o losie typowo biologicznym, nie socjologicznym. Obrazy były pełne „rembrandtowskiego światłocienia" i udałe, tym bardziej uwidaczniały szwy i fastrygi autorskie.

Kaprysy Marianny, pieścidełkowy *marivaudage* francuski, oraz *Mąż i żona*, nieoczekiwany *marivaudage* polski (Fredry, z wstawkami Polewki, ślicznie zagrany i w dobrej reżyserii Krzemińskiego) reprezentowały lekki styl klasyczny w Starym Teatrze. Niezniszczalny *Kapelusz słomkowy* Labiche'a odświeżono w adaptacji innej niż Tuwimowska, odpadła więc ostatnia racja wznowienia tej starej farsy; dekoracja Eilego i kostiumy Ipohorskiej były jednak uderzająco pomysłowe i dowcipne. Ze współczesnego teatru francuskiego ukazał się w Starym Teatrze — po raz pierwszy w Polsce — persyflażowy *Archipelag Lenoir* Salacrou, świetna, zjadliwa satyra na mieszczańską amoralność i tak pobłażliwą dla niej filozofię egzystencjalizmu (wyborna rola A. Fertnera). *Archipelag Lenoir* wywołał wyjątkowo sprzeczne sądy krytyków i recenzentów, które zasługiwałyby na osobne omówienie jako rażący przykład niezrozumienia wyraźnych intencyj autorskich przez niektóre osoby zabierające się do publicznego ferowania sądów.

Współczesny teatr angielski reprezentował w Starym Teatrze Priestley oraz inteligentny, dowcipny skecz Noela Cowarda *Seans*, współczesny teatr rosyjski — słynne *Zagadnienie rosyjskie* Simonowa, tak wymowna scenicznie rozprawa z tendencjami neofaszystowskimi w Ameryce. Sztuka Simonowa miała, o dziwo, powodzenie także wśród mieszczańskiej publiczności, a to dzięki grze Kurnakowicza oraz zagraniu sztuki pod zmienionym tytułem *Harry Smith odkrywa Amerykę*; pomysł iście krakowski, ale — „chwycił". *Pan inspektor przyszedł* do teatru krakowskiego jak do wszystkich niemal teatrów polskich od Szczecina po Rzeszów i przez długi czas uprawiał swą wytworną propagandę rewolucjonisty we fraku i w cylindrze, namiętnie przywiązanego do angielskiego pseudoporządku socjalnego i nawołującego do umiarkowanych, połowicznych reform społecznych właśnie ze strachu przed możliwością naruszenia tego porządku przez zniecierpliwiony proletariat. Czołowy drugorzędny pisarz sceniczny angielski podobał się w Krakowie, jak wszędzie.

Wreszcie polski repertuar współczesny reprezentowały: *Temperamenty* Cwojdzińskiego (zwulgaryzowana ilustracja sceniczna typologii Kretschmera o mimowolnym zapaszku rasistowskim, pusty i spóźniony teatr mieszczański), Hołuja *Dom pod Oświęcimiem* (fałszywy ideologicznie, ale interesujący debiut), Wirskiego *Cement*, Otwinowskiego *Dobra wróżba* (wątła komedia o delikatnym rysunku postaci i grubym nieporozumieniu ideowym) — no i niezbędny w Krakowie Zawieyski, ze swoim mdłym, personalistycznym i zamglonym drugorzędnymi mistycyzmami *Ocaleniem Jakuba*.

Na koniec słowo o kierownictwie literackim teatrów miejskich. W Teatrze im. Słowackiego był nim L. H. Morstin, w Starym Teatrze S. Otwinowski. Utarło się, że kierownictwo literackie bywa fikcją albo funkcją spychaną niemal na dno społecznej drabiny teatru. W omawianym sezonie zły stan zdrowia Otwinowskiego nie sprzyjał jego aktywności, natomiast Morstin usiłował zaprzeczyć rozpowszechnionej opinii o podrzędności lub zbędności kierownika literackiego. Zasługi jego były niemałe. Trudno jednak nie dorzucić zarazem, że ten subtelny pisarz, miłośnik antyku i epigon Młodej Polski nie zawsze czuł się zapewne zżyty z dniem dzisiejszym teatru.

Teatry miejskie miały w Krakowie na ogół wysoki poziom. Tym jaskrawiej odbijały od nich inne imprezy teatralne, których miastu nie brakowało. Teatr Powszechny TUR — w założeniu placówka bardzo ważna i społecznie potrzebna — plątał się w poszukiwaniu właściwej linii repertuaru i raz po raz potykał się o słabe wykonanie aktorskie, przeciętną reżyserię, skromne warunki techniczne. W teatrze tym pokazano wiele sztuk, od Fredry (*Śluby panieńskie* z Leszczyńskim jako Radostem) i Bałuckiego (*Klub kawalerów*, niestety nie w adaptacji Tuwima, który jedyny posiada prestidigitatorską wprost zdolność ożywiania starych fars i operetek) aż do Morozowicz-Szczepkowskiej (*Rodzina Rakuskich*, dawny *Walący się dom*, sztuka niesłusznie

uważana za utwór bez wartości). Zagrano tu Scribe'a (wodnista *Szklanka wody)*, Sardou (ograna i oklepana *Madame sans gêne)*, grano wczesną komedię Shawa *(Uczeń diabła* z Damięckim), grano *Diabelską wyspę*, słaby dramat czeskiej aktorki Olgi Scheinpflugowej. Najlepszym niewątpliwie przedstawieniem w Teatrze Powszechnym był wieczór Wyspiańskiego, złożony ze *Śmierci Ofelii, Protesilasa i Laodamii* (reż. dr Wład. J. Dobrowolski. W wykonaniu niemal amatorskim i w najskromniejszych dekoracjach przypomniał *Protesilas* nielicznie zebranej publiczności wartość antycznych dramatów Wyspiańskiego, niedościgłego wzoru dla późniejszych prób posługiwania się u nas wątkiem antycznym. Na dwóch teatralnych spektaklach i bodaj jednym odczycie wyczerpał się wysiłek Krakowa celem uczczenia rocznicy swego najwybitniejszego pisarza. Trudno się temu dziwić. Koturnowa, pełna frazesów, ideologicznie zamazana i wieloznaczna twórczość Wyspiańskiego z trudnością trafia do dzisiejszego widza, który nie tylko domyślił do końca, ale i przeżył ideę Konrada-wodza. Również obcy stał się dzisiejszemu odczuwaniu namiętny i natrętny patos Wyspiańskiego, jakże często osłaniający krzykiem niedbalstwo lub nieudolność stylistyczną. Zdaje się, że na renesans Wyspiańskiego będziemy jeszcze długo czekać.

Osobno należy wspomnieć o Teatrze Rapsodycznym dyr. dr M. Kotlarczyka. Temu osobliwemu, jedynemu w Polsce teatrowi żywego słowa należy się odrębne analityczne rozpatrzenie, na które nie tu miejsce. Abnegacja merkantylna Teatru Rapsodycznego jest godna szacunku, uporczywe mętniactwo ideologiczne i „braunizm" (pozwalam sobie na ten neologizm, ukuty od nazwiska naszego niestrudzonego mesjanisty i wrońskisty) — nieznośne. Teatr Rapsodyczny zdobył się jednak na wartościową i jasną inscenizację *Eugeniusza Oniegina* i należy mu życzyć konsekwetnego pójścia po tej drodze, którą uscenicznienie fragmentów *Oniegina* zdawało się zapoczątkowywać. Teatr Rapsodyczny mógłby mieć poza tym niemałe pedagogiczne zadania do spełnienia.

Na dużo dobrych słów zasługiwał jeszcze w Krakowie teatr dla dzieci i młodzieży „Wesoła gromadka" (dyr. M. Billiżanka i Z. Mysłakowska), rozbudowany w jesieni 1948 r. na Teatr Młodego Widza. „Wesoła gromadka" była, jak sądzę, najlepszym z istniejących w Polsce teatrów młodzieżowych.

Co jeszcze wymienić z życia teatralnego Krakowa? Przedstawienia *Igrców* Polewki w Barbakanie w czasie „Dni Krakowa" już się spatynowały i należą do tradycji (dobrej). Imprezą obliczoną na zły gust i najgorsze mieszczańskie ciągoty okazał się teatr „Operetka", wytrwale odciągający publiczność od cenniejszych imprez teatralnych. Nie to było złe, że w „Operetce" grywano operetki, złe było, że grywano je podług wzorów szmiry i szablonu. Ważną nowością teatralną stało się na koniec założenie przy OKZZ teatru „Studio", eksperymentalnej placówki dla amatorskich zespołów świetlicowych robotniczych i chłopskich. Ale to już sprawy teatralne sezonu 1948/49.

Ale to wolno i trzeba powiedzieć już teraz:

Kraków jest chyba najbardziej mieszczańskim miastem w Polsce. W Krakowie najdłużej publiczność wypełniająca teatr manifestowała swoje dostojne niezadowolenie z demokracji ludowej i drogi do socjalizmu. W Krakowie opowiadano, że rolę Majora w *Fantazym* dopisał poseł i literat Polewka, w Krakowie demonstracyjnie oklaskiwano *Króla* Caillaveta i Flersa, a ciskano się na Priestleya, w Krakowie tłoczono się 150 razy na nudnym, ale za to dewocyjnym *Rozdrożu miłości* Zawieyskiego, a zbojkotowano humanistyczną *Wielkanoc* Otwinowskiego, w Krakowie — po cóż mnożyć przykłady, które nic nowego już nie wniosą? A jednak i w tym Krakowie oblicze publiczności teatralnej zmienia się zwolna i stale, inne jest dzisiaj niż w dobie kaszlu i chrząkań. Jeżeli w ubiegłym sezonie tylko 27,8% biletów sprzedano po pełnej cenie, a z reszty przypadła większość na członków Związków Zawodowych, to jest to dowód, że i w Krakowie zaświtało, a nawet, że i w nim już pełny dzień nastał. Charakterystycznym zjawiskiem były też robotnicze wycieczki z prowincji wojewódzkiej do teatru. Nowy widz w nowym teatrze — sądzę, że można powiedzieć, iż Kraków rozumie sens tego sloganu i stara się mu nadążyć. A że idzie mu to czasem koślawo i opornie — „nie od razu Kraków zbudowano", lubią się pocieszać mieszkańcy tego miasta.

Jan Alfred Szczepański

SPRAWY PLASTYKI W KRAKOWIE

I

Notuję. W sezonie 1947/48 w krakowskim Pałacu Sztuki — jedynym w mieście stałym lokalu wystawowym otwartym dla twórczości bieżącej — miały miejsce następujące imprezy:

We wrześniu — wystawa zbiorowa Sta-

nisława Dąbrowskiego, kolekcja ilustracji J. M. Szancera, kolekcja rysunków St. Waśkowskiego oraz wystawa bieżąca, gdzie najciekawszą pozycję stanowiły akwarele i tempery M. Makarewicza.

W październiku — przywieziona z Warszawy wystawa norwidowska, potem przez 5 dni wystawa zbiorowa prac Tadeusza Cybulskiego.

W listopadzie — wystawa Stanisława Wyspiańskiego w 40-lecie śmierci.

W grudniu — wystawa zbiorowa Fryderyka Pautscha w 70-lecie urodzin. (Pokaz, który podobnie jak poprzedni zaliczyć należy do imprez o znaczeniu retrospektywno-historycznym).

W styczniu — wystawa sztuki ludowej w Polsce, zorganizowana z inicjatywy Min. Kultury i Sztuki.

W lutym i marcu — doroczna wystawa Zawodowego Związku Artystów Plastyków okręgu krakowskiego.

W kwietniu — wystawa grafiki czechosłowackiej.

W maju — wystawa sztuki narodów Jugosławii.

W czerwcu — wystawa zbiorowa prac Erwina Czerwenki, rysunków Leona Dołżyckiego (z Wrocławia), rysunków Stanisława Dawskiego (z Wrocławia), prac Mariana Konarskiego (z Krzeszowic) i grafiki Ludwika Tyrowicza (z Łodzi).

Zbierzmy razem. W ciekawym i różnorodnym programie wystawowym Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych aktualna twórczość artystów krakowskich zajęła pozycję wyraźnie marginesową, zarówno pod względem ilościowym jak i jakościowym. Nieliczne wystawy bieżące (dwie!) łatali goście spoza Krakowa, z wystaw zbiorowych tylko krótkotrwały pokaz prac Tadeusza Cybulskiego mógł być wydarzeniem ciekawszym. Poza tym pokazano twórczość o znaczeniu drugorzędnym.

2

Wobec charakterystycznego niedowładu całorocznej akcji wystawowej jedyny moment jakiegoś ożywienia przyniósł tradycyjny, doroczny salon związkowy. Trzeba przyznać, że tym razem artyści dopisali prawie że w komplecie. Wystawiał rektor i grono profesorskie Akademii, wystawiali młodsi ich uczniowie, asystenci i naśladowcy, wystawiali akademicy-emeryci, wystawiali wszyscy „niezależni" kiczarze, o których historia sztuki polskiej zapewne zamilczy.

Najskromniej stosunkowo reprezentowana była postępowa sztuka nowoczesna. Stało się jasne, że większość jej przedstawicieli woli tego rodzaju imprez o charakterze mieszanym unikać, inni zaznaczyli swój udział jedną, najwyżej dwiema pracami. W tych okolicznościach salon związkowy stał się manifestacją nowego, powojennego akademizmu na tle pseudonaturalistycznej bezstylowości.

Akademizm krakowski zjednoczył we wspólnych szeregach dawnych formistów — Pronaszkę, Fedkowicza, Radnickiego, kapistów — Rudzką-Cybisową i Rzepińskiego, byłego awangardzistę Marczyńskiego i pozostającego poza tymi wszystkimi ugrupowaniami Eibischa. Akademizm ten charakteryzowałem już kilkakrotnie (por. *Twórczość* z kwietnia 1947), wskazywałem jego znaczenie jako czynnika stabilizacji i perfekcji, nie tając jednak, że widzę w nim kierunek o możliwościach ograniczonych, kierunek grożący skostnieniem w kolorystycznym schematyzmie.

Sprowadzając swe wystąpienia na terenie Krakowa do jednego jedynego salonu ogólnozwiązkowego akademicy tutejsi obesłali ten salon obficie. Eibisch dał 4 pejzaże i studium modelki, Fedkowicz dwa studia, dwie martwe natury i kwiaty, Marczyński wnętrze, kompozycję portretową i martwą naturę, Pronaszko 3 portrety i 2 martwe natury, Radnicki wnętrze, pejzaż, studium plenerowe i 2 martwe natury, Rudzka-Cybisowa studium architektury, pejzaż i martwą naturę, Rzepiński pejzaż, dwie martwe natury i akt, Taranczewski martwą naturę.

Umyślnie wyszczególniam konwencjonalną tematykę. Towarzyszy jej forma, która rejestrując mniej lub więcej efektownie zewnętrzną powłokę zjawisk unika przedmiotowego zaangażowania, unika wszelkiego wysiłku wyobraźni. Malarstwo prawdziwie współczesne nie może na tym poprzestać. Żeby dorównać epoce wielkich przeobrażeń społecznych, rewolucyjnych zdobyczy technicznych, łamiących stare przyzwyczajenia myślowe zdobyczy nauki, musi stać się malarstwem nowych, wyraźnie akcentowanych treści. Ale wtedy źródeł inspiracji szukać mu będzie trzeba poza kręgiem akademickich konwencji.

Na razie, wobec lokalnych zapóźnień, krakowski akademizm i jego problematyka plastyczna stanowią jeszcze dosyć znaczną siłę atrakcyjną. Świadczy o tym wcale liczny zastęp jego naśladowców i kontynuatorów. Wśród nich większą świeżością zwracały uwagę prace Jana Świderskiego, Tadeusza Łakomskiego, Mikołaja Kochanowskiego, Andrzeja Mierzejewskiego, Zbigniewa Kowalewskiego, Mieczysława Wejmana, Adama Żebrowskiego. Dalej od postimpre-

sjonistycznej maniery odeszli Kazimerz Wojtanowicz, Eugeniusz Waniek, Maciej Makarewicz, i oni jednak w znacznym jeszcze stopniu zachowali akademickie formułki budowania obrazu i akademickie obyczaje w zakresie tematu i jego ujęcia. Pomimo tych zależności u wszystkich tu wymienionych znać było przecież usiłowania idące w kierunku rozszerzenia pola artystycznych możliwości — odrębnego, własnego postawienia problemu przedmiotu, kompozycji, koloru. Wyniki są jak dotychczas połowiczne, balast postimpresjonistyczny duży. Być może u niektórych przynajmniej dojdzie z czasem do przełamań bardziej stanowczych i pełnych.

3

Osobny rozdział należy się akademickiej pedagogice. Jak ona wygląda, mieliśmy możność przekonać się na wystawie prac uczniów Akademii Sztuk Pięknych, zorganizowanej z końcem roku szkolnego. Po staremu studium aktu, martwej natury i trochę pejzażu wyczerpuje jej program prawie w zupełności. Praca pedagogiczna sprowadza się do budzenia w studiującym elementarnej wrażliwości kolorystycznej. Śladów jakiejś głębszej analizy istotnych elementów w obrazie, jakiejś teoretycznej podbudowy nie widać zupełnie. Nic dziwnego, że w rezultacie z takiej np. pracowni malarstwa monumentalnego uczeń wynosi zaledwie pewne wiadomości techniczne, z którymi nie bardzo wie, co począć. Świadczyły o tym wystawione projekty witraży i próbki dekoracji ściennej. Lepiej jest w grafice, gdzie solidna podbudowa technologiczna znalazła zastosowanie w pracach pociągających bezpośredniością wizji, wynalazczością formy i dowcipem plastycznym. Wydaje się jednak, że podniety znajdowali w tym wypadku uczniowie raczej poza szkołą.

4

W geografii artystycznej Polski Kraków stanowi nie tylko ośrodek postimpresjonistycznego akademizmu, ale zarazem żywe centrum sztuki nowoczesnej. Skupiła się tu wyjątkowo liczna jak na nasze stosunki grupa młodych, postępowych malarzy, silna i zwarta pomimo znacznej rozpiętości indywidualnych zainteresowań i poszukiwań. Świeża jeszcze tradycja przedwojennej „grupy krakowskiej", nieprzerwana ciągłość awangardowej pracy artystycznej w okresie okupacyjnej konspiracji, dwie wystawy powojenne w latach 1945 i 1946 świadczą o konsekwencji, z jaką postępowi artyści krakowscy realizują swój program.

Rok sprawozdawczy nie przyniósł jednak z ich strony jakichś wystąpień bardziej zasadniczych. Na salonie krakowskim Maria Jarema wystawiła dwie tempery: *Koncert* i *Tancerki*, Nowosielski kompozycję zatytułowaną *Bitwa o Addis Abebę*, Skarżyński studium aktu, Stern dwie kompozycje figuralne. Poza tym krakowscy malarze postępowi wystawiali w Galerii Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Warszawie przez Klub Młodych Artystów i Naukowców. Można tam było oglądać obrazy Nowosielskiego *Skrzydło Archanioła*, *Miecz Archanioła* i *Pierwszy śnieg*, Brzozowskiego *Pawła z Tarsu* i *Pijącego zawodnika*, Jaremy *Koniki*, Bunscha *Zlew*, Skarżyńskiego *Akt*, Mikulskiego kompozycje o długich, surrealistycznych tytułach oraz rysunki Kantora.

Całe to malarstwo określić by można jako intensywną działalność wyobraźni w poszukiwaniu pełnych ekwiwalentów plastycznych dla szerokiej międzyludzkiej rzeczywistości — rzeczywistości zarówno rzeczy, jak pojęć, jak stanów uczuciowych. Samodzielność i czystość formy są zasadniczymi warunkami jego powodzenia. Od swoich pierwszych powojennych wystaw nowocześni artyści krakowscy zrobili w tym kierunku dużo, wydaje się jednak, że na ostateczne wyniki trzeba będzie jeszcze poczekać.

5

Sztuka nowoczesna nie jest wartością oderwaną. Odbijając epokę w całym jej skomplikowaniu i natężeniu jest sama z kolei dla tej epoki ważnym czynnikiem stylotwórczym, bierze udział w kształtowaniu ludzkiego otoczenia, mody, przedmiotów codziennego użytku. Do działalności artystycznej na tych praktycznych odcinkach przygotowuje specjalne szkolnictwo artystyczne, w Krakowie — Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych.

Program tej uczelni opierał się do niedawna na przestarzałych metodach ornamentalnego zdobnictwa i rzemieślniczej wierności dla tworzywa. Obecnie szkoła ma ambicje przeobrażenia się w nowoczesną politechnikę artystyczną, kształcącą fachowców-projektantów dla wytwórczości tekstylnej, poligraficznej i sprzętarskiej. Wystawa prac uczniów zorganizowana z końcem roku szkolnego pozwoliła wejrzeć w ten ciekawy proces. Okazuje się, że nie we wszystkich pracowniach nowy program zdołał znaleźć zrozumienie. Na ważnych odcinkach pracy warsztatowej utrzymują się jeszcze uparcie stare nawyki. Przodują natomiast pracownie rysunku i malartswa, starając się wprowadzać uczniów stopniowo w całokształt współczesnej problematyki plastycznej.

6

Pałac Sztuki, salon związkowy, Akademia, malarze nowocześni, politechnika artystyczna — obracaliśmy się dotychczas w kręgu specjalnym. Wiadomo jednak, że sprawy artystyczne nie są sprawami samych tylko artystów. Do pozycji bilansu, dających się objąć wspólnym tytułem: twórca, dodać należy jeszcze jedną, równie jak one ważną: odbiorca. Materiału poszukamy w dyskusjach publicznych i prasowych, jakich kilka liczył sezon ubiegły.

— „Co się dzieje z malarstwem?" — Jacek Woźniakowski, który postawił to pytanie na dyskusji w Klubie Logofagów, a następnie w *Tygodniku Powszechnym* (nr 13/14 — 1948 r.), odpowiada: Dzieje się źle, bo na wystawach pustki, a obrazów nikt nie kupuje. Dawniej bywało lepiej, bo malarstwo spełniało funkcje pozaestetyczne — pozostawało na usługach kościoła, możnych, mieszczaństwa. W XIX w. przyszła konkurencja fotografii, filmu, malarstwo wycofało się na pozycje zbliżone do pozycji muzyki, celem jego stało się „swoiste oddziaływanie elementów wizualnych". Artysta izolował się, dzieło jego stało się dostępne tylko nielicznym, „których zainteresowania rozwijały się równolegle z zainteresowaniami twórców i którzy — póki mieli pieniądze — potrafili swoje przekonania narzucać innym ludziom, mającym pieniądze". Nie należy oczekiwać, żeby w przyszłości coś się pod tym względem zmieniło: „Najszersze warstwy odbiorców o tyle będą odbiorcami, o ile będą sobie mogły pozwolić na indywidualne nabycie dzieła sztuki". Na razie jednak takich indywidualnych odbiorców nie ma. Co robić? Mecenaty „zastępcze", państwowy lub ludowy, nie na wiele się przydadzą, bo nie będą się liczyć z gustami jednostki, podobnie jak nie na wiele się przydaje mecenat wielkich firm kapitalistycznych w USA, wyzyskujących sztukę dla celów reklamowych. Podniesienie stopy życiowej z jednej strony, wychowanie odbiorcy przez dobrą literaturę krytyczną i dobre reprodukcje — to jedyna rada.

Błąd rozumowania Woźniakowskiego tkwi w tym, że przeocza on obiektywną, ideologiczną funkcję obrazu, względnie że funkcję tę przeciwstawia jako jakąś wtórną, nieistotną — funkcji estetycznej, funkcji budzenia upodobania. Wielu odbiorców dzisiejszych myśli tak samo. Chcą oni, żeby obraz im się od razu podobał, żeby bez wahania mogli go powiesić u siebie w mieszkaniu. Woźniakowski solidaryzuje się z nimi. Chciałby ich tylko trochę podkształcić, żeby podobało im się rzeczywiście to, co dobre, no i pragnąłby im umożliwić indywidualne nabycie dzieła. Innego wyjścia nie widzi.

Tymczasem z malarstwem źle jest nie dlatego, że wystawy świecą pustkami i że prywatny odbiorca nie kupuje obrazów, ale dlatego, że w tych obrazach zbyt mało jest nowych, odkrywczych treści, że ton nadaje wystawom akademicki schematyzm i kiczowaty banał. Zadanie malarstwa jest proste: ma ono pomagać ludzkiej wyobraźni i wrażliwości w odczuwaniu i rozumieniu wielkości i odrębności dziejących się czasów. Ma budzić czujność, przełamywać stare nawyki myślowe i emocjonalne, ukazywać nowe perspektywy. Ma się rozwijać i postępować naprzód wspólnie ze zbiorowością, w której powstaje. Nie chodzi o to, żeby było kupowane. Chodzi o to, żeby było śledzone, budziło zainteresowanie, rozniecało dyskusje.

Miejsce nowoczesnego obrazu nie jest w prywatnym mieszkaniu, gdzie prędzej czy później przykryje go patyna starości. Miejsce jego jest we współczesnej galerii, zmieniającej się i żywej, w gazecie i czasopiśmie pod postacią reprodukcji, potem zaś — jeśli wytrzyma próbę czasu — w historii. Należy wierzyć, że społeczeństwo przyszłości znajdzie środki, żeby mu to miejsce zapewnić.

7

Ze stanowiskiem, że funkcja obrazu jest funkcją ideologiczną, zgodziłby się zapewne Andrzej Banach, którego artykuł *Sztuka nieludzka* opublikowany w *Dzienniku literackim* (nr 18 — 48 r.) wywołał żywy, jak na nasze stosunki, oddźwięk w czytelnikach pisma. Banach dostrzega związki, jakie łączą współczesny świat i współczesnego człowieka ze współczesną sztuką, ale zarówno ten świat jak i ta sztuka przedstawia mu się niesłychanie ponuro. Mówi o „smutnych zdobyczach wiedzy przyrodniczej", o „rezygnacji nauki", o nieludzkich dziejach lat ostatnich i zaraz po tym o sztuce, która „zamiast ukojenia i pocieszenia gotuje człowiekowi opuszczenie i zdradę — spycha go w przepaść i odmawia mu swej pomocy w chwili, kiedy najbardziej jej potrzebuje". Impresjonizm, pointylizm, kubizm, surrealizm, to — wedle Banacha — etapy drogi ku zupełnej eliminacji człowieka ze sztuki. Malarstwu nowoczesnemu zarzuca Banach jałowy formalizm, bezduszność, nieliczenie się z powszechnym poczuciem harmonii i piękna. Szuka w nim, czy udaje, że szuka, pozytywnych momentów ideowych i — nie znajduje.

W dyskusji, jaka się po artykule Banacha rozwinęła, zabierali głos zarówno krytycy, jak i publiczność. Wypowiedzi były rozbieżne. Pojęcia „ludzki", „nieludzki" są, jak się okazało, pojęciami względnymi. Często nieludzkie wydaje nam się po prostu to, czego nie możemy zrozumieć. Czasem też to, czego zrozumieć nie chcemy. Zagadnienie, jak ułatwić nieuprzedzonemu odbiorcy zrozumienie skomplikowanego języka sztuki współczesnej, jest wciąż zagadnieniem palącym.

Mieczysław Porębski

SEZON KONCERTOWY FILHARMONII KRAKOWSKIEJ

Istnienie i program Filharmonii są wykładnikiem i sprawdzianem muzycznej kultury środowiska.

I

Aby poniższe uwagi krytyczne były — wobec niemożności objęcia wszystkich możliwych aspektów przedmiotu — możliwie jasne i aby w krytycznym zapędzie nie utracić najistotniejszych celów tego rodzaju sprawozdania, postaram się szeregować swe sądy pod kątem — wydaje mi się — słusznego założenia, sprecyzowanego na samym wstępie.

Najważniejsza bodaj kwestia, bo dotycząca i łącząca się ze wszystkimi zagadnieniami działalności takiej instytucji, jaką jest Filharmonia, to — zwłaszcza w okresie przebudowy i przemian społecznych, jaki obecnie przeżywamy — jest sprawa programów tak pojedynczych koncertów, jak ich całego cyklu...

Z kwestii tej wybijają się na plan pierwszy szczególnie dwa zagadnienia lub raczej postulaty, które są naczelnymi zadaniami Filharmonii:

1) Wykonywanie współczesnej, polskiej literatury symfonicznej.

2) Zaznajamianie szerokich mas publiczności ze światowymi dziełami literatury symfonicznej, dawnej i współczesnej.

Kwestia pierwsza łączy się bezpośrednio ze współczesną, polską twórczością symfoniczną i jej rozwojem na przyszłość. Za dowód, jak z tego punktu widzenia ważna jest sprawa istnienia wysokowartościowych zespołów symfonicznych, niech posłuży fakt, że polska twórczość symfoniczna, we właściwym tego słowa znaczeniu, pojawiła się w momencie założenia i rozpoczęcia działalności Filharmonii Warszawskiej, w okresie zawiązania się grupy *Młodej Polski.*

Jakkolwiek *Młoda Polska* dała początki rodzimej twórczości symfonicznej, to jednak dopiero geniusz Szymanowskiego zdołał wyprowadzić ją z „postwagnerowskiego" zaułka i zetrzeć z niej piętno epigonizmu.

Piszę to, aby dać wyraz przekonaniu, że w muzyce polskiej od czasu Chopina po Szymanowskiego nie zdarzyło się nic takiego, co by mogło być pomocne i nam i innym do uświadomienia i zdania sobie sprawy z naszej dzisiejszej pozycji i naszego obecnego, wybitnego wkładu do światowej kultury muzycznej. Piszę to, aby stwierdzić niesłychany fakt, że Szymanowski pozostaje nadal „papierową świętością". Podczas gdy sale koncertowe i radio czeskiej Pragi np. rozbrzmiewają niemal codziennie muzyką Dworzaka czy Janaczka, my ze swej strony nie robimy nic, lub bardzo mało, aby upowszechnić muzykę Szymanowskiego, która jedynie zdolna jest w ciągu dalszym udostępnić i utorować szerokim rzeszom publiczności drogę do współczesnej, nowej polskiej twórczości muzycznej. Co więcej, twórczość Szymanowskiego, który w różnych okresach poddawał się wpływom prawie wszystkich kierunków nurtujących współczesną muzykę europejską i przetrawił je na gruncie własnej, oryginalnej twórczości — jest równocześnie znakomitym pomostem wprowadzającym do muzyki europejskiej XX w....

Ubiegły sezon Filharmonii niestety nie przyniósł wielu wykonań dzieł Szymanowskiego: tylko jedno spośród największych (*Simfonia concertante*, wyk.: Ekier i Wisłocki). Na *Uwerturze* i *Tarantelli* (instr. Fitelberga) dały się dobrze zaobserwować cechy stylu straussowskiego i przetłumaczonego na język francuski „barbaryzmu" Bartoka.

Ponieważ znaleźliśmy się przy kwestii muzyki współczesnej, poruszę sprawę tzw. pierwszych wykonań. Jest to bodaj jedyny punkt, w którym Filharmonia Krakowska zdała znakomicie egzamin. Mówiąc „Filharmonia" mam na myśli cały zespół wykonawców (również i świetny chór mieszany Filharmonii), a przede wszystkim niestrudzonego jej dyrektora i dyrygenta W. Bierdiajewa.

Nie miejsce tutaj na wyliczanie trudów i uzasadnianie rozmiarów odpowiedzialności, jaką ponosi artysta wobec kompozycji wykonywanej po raz pierwszy. Niechaj pewnego rodzaju ilustracją ważności tego problemu będzie fakt, że kompozytor dedykuje zazwyczaj swój utwór pierwszemu wykonawcy i że w szczegółowej historii

muzyki, obok kompozycji wymieniany jest także jej pierwszy wykonawca.

Łatwo stwierdzić też, że istnieje ścisły i bezpośredni związek pomiędzy coraz częstszymi „premierami" i dalszymi wykonaniami naszych współczesnych utworów symfonicznych a uznaniem, jakie polska twórczość muzyczna zdobywa sobie ostatnio coraz częściej na salach, festiwalach i konkursach zagranicznych...

Do najciekawszych premier krakowskich (niektóre z nich to „prapremiery", inne „premiery" lokalne), należały w sezonie 1947/48: Artura Malawskiego: Kantata *Wyspa Gorgon* do słów Micińskiego, na chór, sola i orkiestrę symfoniczną (dyr. Malawski), Spisaka: *Toccata* na ork. symf. (dyr. Bierdiajew) i *Concertino* na fortepian i ork. Palestra (prof. Drzewiecki i F. Autori).

Malawski w swej *Kantacie* zdaje się rozkoszować brzmieniem niektórych instrumentów i ich szczególnych zestawień, w czym zbliża się mocno do impresjonizmu. Utwór cechuje niezwykła czystość barw, świetne rozplanowanie partii solowych, chóralnych i orkiestrowych. Palester zaś zachwyca swą „sztuką pisania", temperamentem i stale świeżymi pomysłami rytmicznemi i instrumentacyjnymi. Dałoby się do tej muzyki dobrze zastosować powiedzenie: „m u z y k a j e s t r u c h e m d ź w i ę k ó w". Spisak w swej porywającej *Toccacie* w znakomity sposób usprawiedliwia i organizuje dziesięcio-minutowe „hałasowanie" orkiestrowego „tutti", przegradzanego unisonem którejś z części orkiestry...

Wśród dalszych premier słyszeliśmy świetnie dyrygowaną *Suitę* Palestra (Bierdiajew), oraz tegoż autora *Małą Uwerturę*, Szeligowskiego *Epitaphium* (Wisłocki) i *Nokturn*, Perkowskiego *Kościół Panny Marii* z tryptyku *Szkice Toruńskie* (Bierdiajew), śmiałą *Uwerturę* Skrowaczewskiego (słabo dyrygowana przez Autoriego), *Suitę* Szabelskiego (Śledziński), Bacewiczówny *Uwerturę* (Bierdiajew), i Krenza *Toccatę* na fortepian i smyczki (Kędra, Smetaczek). Do wielkich premier należy także zaliczyć pierwsze wykonanie *II Symfonii*, niezwykle zdolnej i płodnej kompozytorki Bacewiczówny.

To dość zresztą pobieżne zestawienie wykazuje w pełnej mierze wielki wysiłek Filharmonii jako zespołu i jej poszczególnych dyrygentów, który położony został na drodze udostępnienia słuchaczom naszej najmłodszej twórczości i dodania jej bodźca do dalszych osiągnięć...

Istnieje też inny, nie mniej ważny aspekt tej pracy, polegający na konfrontacji tych niejako osobistych osiągnięć kompozytora z masami odbiorców, a tym samym poddanie dzieła „próbie ogniowej", czym zawsze bezwątpienia jest kontakt z publicznością.

Sprawa ta — wobec ostatnich zmian strukturalno-społecznych i emancypacji szerokich warstw społeczeństwa ma bezpośredni związek z postulowaniem sztuki realistycznej tj. dostępnej i zrozumiałej...

Wydaje mi się, że to — tak niezwykłej wagi zagadnienie — zostanie rozwiązane właśnie na sali koncertowej przez jak najczęstszą konfrontację utworu w obecności autora z publicznością.

II

Gorzej przedstawia się sprawa wykonań współczesnych dzieł zagranicznych kompozytorów. — Powiedzmy to od razu:

Współczesnych dzieł symfonicznych literatury światowej tj. takich, które by mogły pozwolić na sformułowanie jakiegoś przybliżonego bodaj sądu o tej twórczości, nie było, a chyba w żadnej dziedzinie nie jesteśmy tak bardzo pod tym względem zapóźnieni jak właśnie w muzyce. Innymi słowy, nie znamy tego, co się dzisiaj pisze i wykonuje poza granicami naszego kraju. Przeciętny bywalec sali koncertowej nie wie, gdzie naszą współczesną twórczość pomieścić, nie wie, czego ma od niej żądać, nie wie, na co się w swych ewentualnych żądaniach powoływać... a przejmowanie opinii fachowców (zresztą i ci stają się — niezależnie od kierunku, w którym zdążają — coraz bardziej „zacofani") — „na słowo honoru", nie jest do pomyślenia na dłuższą metę.

Bo jakąż opinię możemy mieć o muzyce współczesnej, jeśli nie znamy prawie w ogóle Strawińskiego (w omawianym sezonie słyszeliśmy po raz pierwszy jego suitę baletową *Ognisty ptak*, dzieło pochodzące z najwcześniejszego okresu twórczości Strawińskiego, a więc z pierwszych lat naszego stulecia), jeśli nie zetknęliśmy się z twórczością Bartoka, Hindemitha, Millhauda, Honeggera, Křeneka, itd. itd.

Współczesną twórczość radziecką poznaliśmy z pierwszych (sic!) w omawianym sezonie wykonań *Pierwszej* Szostakowicza i *Klasycznej* Prokofiewa, tzn. utworów, od których sami ich twórcy zdążyli się już odwrócić!...

„Nową" francuską muzykę poznaliśmy z wykonywanych w tym sezonie dwu Nokturnów (*Fetes, Images*) i *Popołudnia fauna* Debussy'ego, *Rapsodii hiszpańskiej* i *Pavany* Ravela, suity *Ariadna i Bacchus* neoklasyka Roussela i Dukasa *Ucznia czarnoksięskiego*.

Wszyscy wyżej wyliczeni twórcy nie żyją

i twórczość ich na całym świecie przechodzi do repertuaru „klasycznego", a stosowanie do nich pojęcia „współczesny" staje się coraz mniej ścisłe.

Toteż z tego punktu widzenia dzisiejsza twórczość symfoniczna Francji jest nam zupełnie nieznana i nie pozostaje nam nic innego, jak z dźwięku słów Poulenc, Honegger, Francaix, Messiaen tworzyć sobie obraz ich muzyki...

Młody, goszczący u nas dyrygent francuski Jean Martinon zaprezentował nam na koncercie dyrygowanym przez siebie kompozycję swoją pt. *Musique d'exil*, napisaną podczas ostatniej wojny. Umieszczając w programie tę kompozycję Martinon popełnił — mam nadzieję zupełnie nieświadomie — duży błąd, bo publiczność zupełnie nieobeznana z dzisiejszą twórczością francuską może wyrobić sobie zupełnie mylne o niej wyobrażenie na podstawie tak mało reprezentatywnej, jakkolwiek nagrodzonej (prawdopodobnie z przyczyn natury programowej) — muzyki...

Równie mało szczęśliwym pomysłem było umieszczenie w programie jednego z koncertów, dyrygowanych przez Franco Autoriego, *Symfonii* współczesnego kompozytora amerykańskiego Howarda Hansona, jako niereprezentatywnej i dającej — wydaje mi się — fałszywy obraz dzisiejszej twórczości amerykańskiej, która dysponuje takimi nazwiskami jak Piston, Barber, Copland czy Bernstein.

Publiczność krakowską, która cieszyła się, że pozna fortepianowy koncert genialnego Amerykanina George'a Gershwina, spotkał zawód. Gershwin zamieniony został na Beethovena...

Daleki jestem od jakichkolwiek sugestii porównawczych i od wartościowania w sensie historycznym dzieł tych dwu twórców, ale kiedy istnieje alternatywa posłyszenia czegoś nowego i wysłuchania po raz nie wiem który... Tak. Dobrnęliśmy tutaj do sprawy, która wydaje się co najmniej nieporozumieniem. Chodzi mianowicie o sprawę programów pianistów-solistów, występujących w Filharmonii.

„Chochlik" czy „anakolut"?... bo cóż można by sądzić o kilkakrotnym pod rząd wstawianiu do programu jednego i tego samego koncertu fortepianowego (i to — jak ktoś pisał „stosunkowo łatwego do pamięciowego opanowania i do... gwizdania").

Trzykrotne z rzędu wykonanie (Brucholler, Oborin, Żurawlew) Czajkowskiego koncertu fortepianowego b-moll mogło mieć jedynie sens dydaktyczny (wykazanie różnic kilku doskonałych interpretacji tego samego utworu) i to tylko z pianistycznego punktu widzenia. Ale jest to luksus, na który może sobie pozwolić jedynie któraś z metropolii, i to dla publiczności specjalnie problemami pianistycznymi zainteresowanej. Innymi słowy — w naszych warunkach (a o ile się orientuję, nie pozwalają sobie na to nawet kierownicy programowi orkiestr dużo większych i bardziej wyrobionych muzycznie środowisk) wydaje się, że jest to trwonienie możliwości i w pewnym sensie brak jasno wytyczonej „polityki" programowej.

Z tego samego punktu widzenia jest chyba mankamentem umieszczanie w programach pianistów-solistów, beethovenowskich koncertów fortepianowych na przestrzeni pięciu (czy nie sześciu?...) prawie kolejnych koncertów. *(Koncert c-moll* został wykonany dwukrotnie (Trombini-Kazuro, Dell Agnola) — o ile sobie przypominam — w ciągu trzech tygodni). I znowu narzuca się pytanie: jaki był cel tego rodzaju zestawienia — bo chyba nie chodziło o pokaz — tym razem dla teoretyków — pokaz zmian stylistycznych i rozwoju form beethovenowskich koncertów fortepianowych. Nie chodziło tym bardziej — wyobrażam sobie — o pokazanie z pomocą kilku różnych solistów, że Beethovena można grać po... beethovenowsku (Szpinalski), po lisztowsku (Brucholler), po chopinowsku (Koczalski), i... jak „smutny Romeo" (Dell Agnola)...

Niezależnie od tych — omówionych — „cyklów" programowych, zestawienie programu poszczególnych koncertów miało często cechy wybitnie nieinteresujące i nużące słuchacza. Oto jeden z niefortunnie złożonych programów: *Serenada* — nieinteresujący, pozostający pod wpływem Czajkowskiego, młodzieńczy utwór Karłowicza, i następnie *Symfonia Nr 4* Głazunowa — eklektyczna, postromantyczna muzyka, którą można będzie sobie pozwolić wykonać, gdy nie będziemy już mieli żadnych luk w znajomości wielkiej literatury symfonicznej dawnej i dzisiejszej. *II koncert fort.* Rachmaninowa (interesujący pianistycznie, jeśli pierwszorzędnie wykonany), znalazł się chyba po to, by dopełnić bijącej z całego koncertu atmosfery eklektyzmu i nudy...

III

Z olbrzymiej działalności Filharmonii starałem się wydobyć kilka szczególnej wagi dla krytycznego poglądu aspektów tego, co można by nazwać linią czy „polityką" programową, a co łączy się z szeregiem innych zagadnień. Każde z tych zagadnień wymagałoby oczywiście bardziej wyczerpującego omówienia. Przekraczałoby

to jednak możliwości i ramy tych do pewnego stopnia „marginesowych" uwag krytycznych. Zagadnienia te posłużyłyby raczej jako pewien punkt wyjściowy dla powyższej interpretacji krytycznej...

Roman Haubenstock

LIST Z POZNANIA

Późna wiosna i zaczynające się lato, czas zdawałoby się zupełnego zastoju w życiu kulturalnym, jest w Poznaniu okresem największego ruchu dokoła spraw kultury, szczególnie na pewnych odcinkach. Kłębi się tu jeszcze od zagadnień, które są rozwiązywane, lub muszą być jakoś rozwikłane, — od ocen przemian, osiągnięć, walki, potknięć i zwycięstw. Ale o sprawach dziejących się tutaj jest na ogół dość głucho w prasie ogólnopolskiej. Dzieje się to z bardzo różnych względów. Ciekawym trafem, którego mechanizm jest dość znany, łatwiej i szybciej ukaże się, szczególnie w niektórych pismach, obrona pozycji tutejszych, skazanych koniecznością rozwojową kultury na zagładę, niż obiektywna ocena tego, co jest naprawdę nowe i twórcze w życiu artystycznym Poznania. Tak było między innymi z ruchem dokoła Opery Poznańskiej, tak też po części z teatrami, które na skutek chronicznego niedomagania ich i jednocześnie ambicji Poznania w kierunku zdobycia się właśnie na dobry teatr — stanowią sprawę bodaj najbardziej żywą.

TEATRY POZNAŃSKIE

Trudno tutaj poruszać zagadnienie Opery Poznańskiej, której działalność jako gatunku teatru powinna być omówiona raczej przy rzucie oka na ruch muzyczny. Niesposób jednocześnie pominąć tu milczeniem pewnej zasadniczej rewolucji, idącej po linii unowocześnienia opery, która rozpoczęła się w ubiegłym sezonie, rewolucji mającej na celu widowiskowe odświeżenie teatru operowego, zwalczenie istniejącej sztampy tak od strony dekoracyjnej jak i inscenizacyjno-reżyserskiej.

Zaczątkiem tej rewolucji było przełamanie monopolistycznego stanowiska, jakie w operze zajmował dotychczas typ dekoratora uprawiającego konwencjonalną plastykę sceniczną — dekorację werystyczną bez oglądania się na muzykę dzieła operowego. Do jednej z oper, *Carmen* Bizeta zaproszono świetnego malarza sztalugowego Wacława Taranczewskiego, który wespół ze Stanisławem Teisseyrem dał nową, po malarsku rozwiązaną koncepcję oprawy scenicznej, kładąc główny nacisk na jej kompozycję barwną przy zastosowaniu plastycznego skrótu scenicznego. Drugim krokiem w tym kierunku było ogłoszenie konkursu na dekorację do baletu Perkowskiego *Swantewit*, w którym udział wzięli wybitni scenografowie i malarze od naturalistów po krańcowych modernistów. Wciągnięci zostali tym samym do współpracy z instytucją operową najwybitniejsi nowocześni dekoratorzy.

Jeśliby w nadchodzącym sezonie zrealizowane zostały zamiary powołania do współpracy scenografów w rodzaju Stopki (który robi *Swantewita)* czy Kantora, jeżeliby przy tym wszystkim udało się przezwalczyć zwyczaj powierzania reżyserii dzieł operowych kapelmistrzom czy doświadczonym śpiewakom i zaprosić do prac inscenizacyjno-reżyserskich zawodowych, wykształconych muzycznie reżyserów — mogłoby to rzeczywiście tchnąć nowego artystycznego ducha w przeżyty, jak wielu twierdzi, gatunek teatru.

Tyle *à propos* Opery na marginesie zasadniczej sprawy — działalności poznańskich teatrów dramatycznych.

Walka o teatr, o dobry teatr, trwa w Poznaniu niemal dwa lata. O teatr z dobrym repertuarem, dobrymi reżyserami, dekoratorami, o teatr choćby z garścią dobrych aktorów, o ludzi wreszcie na stanowiskach dyrektorów, którzy by swoim autorytetem — wszystko już jedno jakim: artystycznym czy organizacyjnym — potrafili zapewnić scenom poznańskim współpracę artystów mogących uformować życie teatralne takie, jakie winno mieć to duże, trzystotysięczne miasto posiadające ponadto olbrzymie, chłonne zaplecze Ziem Odzyskanych.

Utarła się opinia, że Poznań nie ma na naczelnych stanowiskach wybitnych indywidualności artystycznych, ale ma za to świetnych organizatorów. Są to mity, które czas by wreszcie było podważyć. Świetny organizator w teatrze to właśnie człowiek, który potrafi zorganizować sobie zespół artystyczny: reżyserów, plastyków i aktorów. Umiejętność zorganizowania dochodów to bardzo wątły procent owego „talentu organizacyjnego", niekiedy bywa ona nawet wadą, jako że bardzo często teatr tzw. dochodowy jest teatrem nieartystycznym, a więc w naszym pojęciu, przy naszych ambicjach i wymaganiach naszych czasów — teatrem złym.

Oba nasze teatry dramatyczne były w bieżącym sezonie 1947/48 teatrami

o wiele słabszymi niż w ubiegłym roku. Jakość, a także ilość zespołów artystycznych spadła poniżej wymagań scen zawodowych. Jeszcze w Teatrze Polskim zachowało się, prócz grupy wysłużonych emerytów i garstki surowych młodych, kilku rutynowanych acz sprowincjonalizowanych aktorów, dla których przejście w ręce nowego reżysera, względnie na inną scenę, jest sprawą nieodzowną. Teatr Nowy o znacznie słabszym i to jednym, dość szczupłym zespole, obsługującym w sposób oszczędnościowy dwie sceny, ratował się występowiczami. Tym ostrzej w zestawieniu z nimi wypadały braki stałego zespołu.

Reżysersko Poznań wyglądał bardzo ubogo. Stałych reżyserów miał niewiele, zaledwie jednego: Emila Chaberskiego, który trzymał się tylko Państwowego Teatru Polskiego, gdzie „robił" wszystkie sztuki z wyjątkiem Siedleckiego *Wesele Pani du Barry* oddanej do opracowania Teofilowi Trzcińskiemu. Reżyser inscenizujący wiele sztuk pod rząd musi się potknąć na niejednej z nich, już nie tylko przez brak odpowiedniej ilości czasu na opracowanie egzemplarza, ale przez niemożliwość nadmiernego uelastycznienia się. Specjalizacje reżyserskie — inscenizacje widowiskowe, teatr poetycki, sztuka realistyczna, względnie farsa — te specjalizacje z czegoś jednak się wywodzą. Toteż znany, o dużej rutynie reżyser Emil Chaberski miał swoje dobre pozycje, ale miał i całkiem słabe.

Pod względem reżyserii, podobnie jak i stanu sił aktorskich, znacznie gorzej wyglądał Teatr Nowy i Komedia Muzyczna. W tych dwóch teatrach po dwie sztuki robił sprowadzony z Krakowa Roman Zawistowski, urządzając próby z jednej sztuki przed południem, z drugiej po południu, wieczorem zaś w dodatku grając. Najlepszych rezultatów też to dać nie mogło... Bodaj jeszcze jedną sztukę robił, o ile dobrze pamiętam, Ziembiński z Krakowa. Resztę załatwiały te teatry systemem reżyserii domowej, podgotowywując sztukę własnym przemysłem dla ewentualnego wykończenia jej przez „występowiczów". Czasem istotnie dla „wykończenia"...

Ten bardzo smutny stan aktorski i reżyserski scen poznańskich potęguje jeszcze fakt zmonopolizowania oprawy scenicznej w rękach jedynego dekoratora (przy niedużym udziale Z. Szpingera) Stanisława Jarockiego. Jego werystyczne przeważnie wnętrza i naturalistyczne pejzaże odcięły Poznań od wszelkich nowszych kierunków plastyki scenicznej, ten Poznań, który nic nie wie — jak wykazały próby przełamania sztampy operowej — o istnieniu Pronaszków, Kantorów, Daszewskich, Stopków, Kosińskich, Poznań, nieuświadomiony artystycznie, który wciąż jeszcze skrót sceniczny, jakieś rozwiązanie kolorystyczne czy abstrakcyjne interpretuje jako próbę „szargania świętości", zamachów na ustalone, rodzime „takie polskie, takie nasze" arcydzieła tutejszych dekoratorów, których nie damy itp.

Jak wobec braku reżyserów, aktorów i dekoratorów wyglądał sezon teatralny Poznania? Państwowy Teatr Polski dał do tej pory osiem premier, dziewiąta w przygotowaniu. Blizińskiego *Rozbitki*, otwierające sezon, były pierwszym przykładem, jak zdezorganizowany aktorsko teatr nie może, mimo widocznych wysiłków reżysera, uporać się z tak nietrudną pozycją. *Rozbitki* nietrafnie nawet przy posiadanym zespole obsadzone, fałszywie zostały zinterpretowane. Z pewnych partii tekstu wydobyto tani sentymentalizm, z innych efekciki teatralne pomnożone typowymi gierkami rutynistów. Tkwiąca bezsprzecznie w sztuce Blizińskiego ostra satyra społeczna przepadła bez śladu. Tak spłycona sztuka, grana przy tym bez tempa, z fatalnymi dekoracjami (szczególnie oleodruczek pejzażu leśnego) była pozycją martwą.

Podobnie spłycony został *Świętoszek* Molierowski. Świętoszek Dzwonkowskiego i Orgon Chmielewskiego, dobrego przecież aktora, mieściliby się gatunkiem interpretacji raczej w komedii Ruszkowskiego. Molierowski tekst jednak zwyciężał. Mimo niefortunnego opracowania głównych ról była to pozycja raczej dodatnia.

Aktorsko i reżysersko najlepiej wypadło *Zagadnienie rosyjskie* Simonowa, może dlatego, że zagadnienie w tej sztuce znajduje się na wierzchu, a wiele postaci leżało zupełnie dobrze w możliwościach odtwórczych samych aktorów. Sztuka miała dobre tempo, dobrze prowadzony dialog. Priestleya *Pan inspektor przyszedł*, niezdecydowany w koncepcji, rozbity był w stylu gry aktorskiej. W samej postaci Inspektora symbolizm szedł pod rękę z realizmem czyniąc z tej figury pół widmo i pół człowieka. Doskonała aktorsko, szczególnie w pierwszych przedstawieniach, M. Ćwiklińska w dalszych przeszła na nazbyt farsowe traktowanie roli. Reszta obsady raczej słaba, wydźwięk społeczny nie wydobyty.

O prapremierze, zdaje się najsłabszej sztuki Dybowskiego, *Słońce w nocy*, będącej raczej składanką niejednolitych w gatunku obrazków scenicznych, trudno coś powiedzieć. Realizacja sceniczna obnażyła wszystkie słabości tekstu, ale w takim wypadku mówi się: im gorzej tym lepiej dla prawdziwej sztuki. Powodzenie ogromne.

Do repertuaru rozrywkowego należy zaliczyć także Siedleckiego *Wesele pani du Barry*. Napisana z fachową zręcznością sceniczną i znajomością efektu teatralnego sztuka nie uderzała specjalnymi ambicjami artystycznymi. Zawartość myślowa z gatunku bardzo lekkostrawnych. Rola tytułowa w wykonaniu Zaklickiej była pomyłką obsadową i interpretacyjną. Zaklicką pamiętamy jako wzruszającą Smugoniową u boku Osterwy. W budowę roli du Barry młodej, sentymentalno-naiwnej spryciarki musiała Zaklicka włożyć zbyt dużo samej techniki aktorskiej, aby przy jej charakterystycznym głosie i dojrzałości scenicznej mógł wypaść twór artystycznie przekonywający.

Lisie gniazdo Lilian Helman padło rozłożone aktorsko i reżysersko. Na marginesie grywanych w teatrach polskich sztuk społecznych o tzw. ideologii postępowej warto by napisać specjalne studium. Klasyczne rozkładanie sztuk tego rodzaju przez niewłaściwą ich interpretację, wywoływanie niekiedy wręcz odwrotnego skutku niż to leżało w zamierzeniach autora, stało się nagminne. Stosowanie metody biało-czarnej przy podczernianiu ciemnych charakterów i wybielaniu jasnych jest szczególnie w sztukach społecznych niebezpieczną dla ideologii gorliwością. Takie nieartystyczne „pogłębienie" rysunku postaci kładzie ideologicznie utwór.

Zdołał tego uniknąć Hołuj w *Domu pod Oświęcimiem* i temu zapewne jego sztuka zawdzięcza swe powodzenie na wielu scenach polskich, w Poznaniu również. Zdołał on postawić postaci na nogi bez jednostronnego ich rysunku, uniknięto również w Poznaniu niebezpieczeństwa od strony ujęcia aktorskiego, mogącego nadto usprawiedliwić zło ludzkie. Sztuka Hołuja obok Simonowa była jedną z lepiej granych, choć nierówno. Nierówności w grze ujawniły się w budowie nawet poszczególnych ról (Marta, ksiądz). Jak na reportaż, do którego zbliżają się gatunkiem pierwsze trzy akty, rzecz była nieco przepsychologizowana. Sezon zakończyła farsa Hennequina i Vebera *Codziennie o piątej*.

W spojrzeniu ogólnym na Teatr Polski trzeba podkreślić jeszcze raz: brak aktorów, niewystarczająca ilość reżyserów, monopol dekoracyjny. Na dziewięć sztuk w bieżącym sezonie — trzy farsy, względnie melo-farsy, cztery sztuki z tzw. repertuaru postępowego, co — uwzględniając w większości ich przeciętny poziom artystyczny — jest nazbyt dużą dawką jak na jeden teatr i jeden sezon. Dwie prapremiery: Dybowski i Siedlecki nie odpowiadały poziomem tej reprezentacyjnej scenie Poznania. Z repertuaru, na którym powinna się oprzeć działalność tej placówki — właściwie tylko Molier. Eklektyzm zbyt daleko posunięty, wbrew potrzebom Poznania, wbrew rozsądkowi, wbrew wołaniom o zdecydowane oblicze teatru i o zróżnicowanie linii repertuarowej naszych scen.

Na wniosek sfer kulturalnych Poznania, a więc Wojewódzkiej Rady Kultury, Związku Zawodowego Literatów, Wojewódzkiego i Miejskiego Wydziału Kultury — Ministerstwo Kultury i Sztuki, zgadzając się z ich opinią, dokonało zmian personalnych na stanowisku dyrektora Państwowego Teatru Polskiego. Kierownictwo teatru powierzono wybitnemu człowiekowi teatru, Wilamowi Horzycy. Kierownictwo literackie objął Roman Brandstaetter. Byłoby dziś przedwcześnie, opierając się tylko na znajomości dorobku Horzycy i jego zapowiedziach repertuarowych — wygłaszać jakieś tyrady. Można tylko u progu sezonu wyrazić nadzieję, że teatr Wilama Horzycy w Poznaniu stanie się naprawdę reprezentacyjną placówką tego miasta, z wyraźną linią repertuarową, dopływem nowych sił aktorskich, ciekawych dekoratorów i reżyserów.

Rzecz jasna, że byłoby znacznie szczęśliwiej i dla Horzycy i dla Poznania a i dla Ministerstwa, gdyby była się utrzymała pierwotna koncepcja Departamentu Teatru — oddania Horzycy dwóch scen w Poznaniu. Horzyca mógłby był sobie pozwolić wtedy na to, aby na scenie Teatru Polskiego uprawiać teatr klasyczny, względnie teatr wielkich inscenizacji, czy teatr poetycki, podpierając go drugą sceną — kameralną, czy sztuki współczesnej, względnie dobrą komedią. Tak różnicując linie repertuarowe scen, Horzyca mógłby był pracować nawet bez szczególnych, może bez żadnych subwencji ministerialnych. Scena kameralna czy współczesna znakomicie zarobiłaby na scenę klasyczną. Tego domagał się sens artystyczny i gospodarczy. Ale stało się inaczej, myślę, że stało się niedobrze. Zobaczymy zresztą za rok...

Drugi teatr dramatyczny, teatr Nowy — repertuarowo stał może nawet lepiej niż Polski. Szczytowym jego osiągnięciem były *Noce gniewu* Salacrou, choć różnica między spektaklem Wyszomirskiego w Łodzi i Warszawie, a Zawistowskiego w Poznaniu malowała jaskrawo braki aktorskie sceny tutejszej. Repertuar Nowego, który w tym układzie organizacji życia teatralnego nie miał i nie mógł mieć własnego oblicza, był również eklektyczny, również przypadkowy. Przypadkowość tę powodowała w głównej mierze polityka kasowa oraz koniecz-

ność podtrzymywania słabego zespołu tzw. „występowiczami", gwiazdami pierwszej wody. Repertuar układany dla gwiazd nie może kształtować całego sezonu, tak jak to było w bieżącym roku w Nowym. Widzieliśmy tu dwa razy Ćwiklińską, raz w bzdurce Maughama *Życie kręci się w kółko*, drugi raz w *Panu Damazym* w roli Żegociny, zupełnie zresztą dla niej nieodpowiedniej. Widzieliśmy Damięckiego i Górską w efektownej ale najsłabszej chyba sztuce Shawa *Uczeń diabła*, gdzie Damięcki zaprezentował bardzo zmechanizowane rutyną kilkuset przedstawień aktorstwo, widzieliśmy w dwóch sztukach: *Judasz* Rostworowskiego i *Dożywocie* Fredry — Ludwika Solskiego.

O tym ostatnim nazwisku musimy ostro. To co się robi z Solskim, używanie go jako reklamy i to wulgarnie robionej, jest nieprzyzwoitością w stosunku do tego artysty. Wykorzystywanie dla kasowych względów fenomenu wieku i żywotności tego człowieka, bezwzględnie zasłużonego, który jednak nieco inaczej winien przejść do historii teatru polskiego, zasługuje na potępienie.

Gra Solskiego wywołuje specyficzne wzruszenie z jakim się patrzy na weterana sceny, przypominającego, jak bardzo różni się aktorstwo dzisiejsze od stylu gry z epoki dawnych wielkich Solskich, Kamińskich, Frenklów itp. Reżyseria Solskiego, stawianie innych postaci w sztukach, w których on gra, różnicę tę jeszcze podkreśla. Widz czuje się cofnięty w dawny, naturalistyczny teatr, teatr wstrząsających wrażeń, od których skóra cierpnie i serce się kurczy. Tak „pogłębionych" „przeżywaniem" — cierpieniem, krzykiem, przerostami mimiki i gestu — sztuk i komedii dawno się nie widziało. To już są inne w gatunku pozycje repertuarowe. Tylko autorzy są ci sami. Aktorzy zaś, którym zarzuca się niewspółczesność i przejaskrawianie ról, są przykładem i reżyserią wielkiego Solskiego zupełnie zdezorientowani. I to co u Solskiego nosi znamiona aktorstwa z świetnej przeszłości — u nich niestety obnaża wszystkie braki, całą nieporadność sceniczną. Tak to system gwiazd może wspaniale podtrzymać kasę, ale wywrócić artystycznie teatr.

Sfery kulturalne Poznania, Wojewódzka Rada Kultury, Związek Literatów, Wojewódzki i Miejski Wydział Kultury po trzyletniej obserwacji działalności Teatru Nowego i Komedii Muzycznej, które w zestawieniu z Państwowym Teatrem Polskim były znacznie gorsze, przedstawiły Ministerstwu wniosek żądający pewnych zasadniczych zmian w kierownictwie tych teatrów. Zaproponowano dyrekcję naczelną, artystyczną powierzyć człowiekowi, gwarantującemu poziom i mogącemu zapewnić tym scenom współpracę aktorów i reżyserów z prawdziwego zdarzenia. Ministerstwo odniosło się do tych projektów przychylnie. Teatry zostały włączone w ogólny plan upaństwowienia placówek teatralnych, a — jak ogłasza dyrektor Szczerbowski — nawet już upaństwowione. W ostatniej jednak chwili, jak informuje dyr. Szczerbowski, uzyskał on z powrotem nominację na następny sezon. Po wysunięciu widocznie jakichś nieznanych nam bliżej argumentów. Trudno się dziwić. Nasz Departament jest młody, sprawy teatralne zawsze bardzo zawikłane, często ulega się w najlepszej wierze podsuwanym opiniom. Czas musi te opinie, te argumenty i zarządzenia skorygować [1]).

Jedną z tych opinii, wyrosłą na nieświadomości wielu ludzi, nie tylko Departamentu, jest mit, że Teatr Nowy został zbudowany wyłącznie prywatnym kosztem. Otóż Teatr Nowy nie został zbudowany, bo istniał jako gotowa sala kinowa. Odświeżenia sali i remontu głównie urządzeń sceny dokonała — w dobrej wierze, że teatr będzie państwowy — Poznańska Dyrekcja Odbudowy za sumę kilkuset tysięcy zł, podobnie jak odbudowała Związkowi Literatów „Dom Literatów" kosztem 2.000.000 zł bez wkładów z naszej strony. Tylko że my nie utrzymujemy, jakobyśmy dom ten zbudowali prywatnym sumptem.

W omawianym okresie Teatr Nowy, podobnie zresztą jak Polski, miał niezdecydowaną formę: ni to przedsiębiorstwa prywatnego, ni państwowego, ni spółdzielczego, choć pewne zarządzenia wskazywałyby raczej na to ostatnie. Według bowiem zaleceń władz teatralnych dochody z tego pierwszego pionierskiego sezonu 1945/46 miały być w 60% wypłacone aktorom i robotnikom (bardzo źle wtedy uposażonym) w uznaniu ich pracy i zasług, włożonych wespół z dyrekcją w uruchomienie placówek. Tak się jednak stało, że tylko mała część owych 60% została wypłacona, mimo że na terenie Poznania powstały na tym tle poważne zaognienia między dyrekcjami a zespołami pracowników. Z tych to częściowo niewypłaconych pieniędzy powstała Komedia Muzyczna, przy budowie której dyrekcja znowu korzystała z częściowej pomocy państwowej, m. in. z pracy przydzielonych robotników niemieckich. Ta właśnie

[1]) Jak się dowiadujemy w ostatniej chwili Ministerstwo Kultury i Sztuki cofnęło na razie swój projekt upaństwowienia teatrów Nowego i Komedii Muzycznej, pozostawiając te placówki jako przedsiębiorstwo prywatne w rękach dotychczasowej dyrekcji.

Komedia Muzyczna „zapracowała" na piękną willę, którą poznańscy twórcy mitów teatralnych nazwali „Domem aktora", a gdzie poza dyrekcją mieszka od czasu do czasu jakiś „występowicz". Oczywiście dochody te mogłyby być ulokowane w innym przedsiębiorstwie, ale to jest zawsze niebezpieczne, a po wtóre, któreż przedsiębiorstwo przyniesie tyle, co teatrzyk muzyczno-rewiowy?

Osobiście sądzę, że teatr muzyczny ma nawet rację bytu, o ile teksty jego ubogiego zazwyczaj repertuaru służą jako materiał do rozbudowanych inscenizacji widowiskowych. Byłoby to szczególnie cenne, gdyby ktoś miał ambicję stworzenia muzycznego teatru ludowego. Ale jak do tej pory jeden jest w Polsce Schiller i jeden jest jego muzyczny cud: *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale*. Poznańska Komedia Muzyczna ma zespół bardzo słaby, pracuje właściwie bez reżysera, ciasna scenka uniemożliwia rozmach inscenizacyjny. Większość przedstawień to była szkoła złego smaku, złego gustu, nieporadności reżyserskiej, jaskrawizn i wulgarności. Jeżeli się chce koniecznie — można to nazwać „wielką przysługą" dla rozwoju poznańskiej kultury teatralnej. Charakterystyczne jednak jest, że władze kulturalne i społeczne wydały zakaz dawania spektakli Teatru Nowego i Komedii Muzycznej w teatrach robotniczych. Myślę, że zbudowanie kawiarni byłoby większym pożytkiem dla kultury teatralnej niż Komedii Muzycznej, nie przynosiłoby bowiem szkody w wychowaniu nowego widza teatralnego.

W związku z planowanym upaństwowieniem Teatru Nowego należy się spodziewać, że Ministerstwo za pomocą odpowiedzialnego kierownictwa literackiego i bezpośredniego oddziaływania Departamentu będzie miało wpływ na układ repertuarowy i poziom artystyczny teatru. Sądzimy, że repertuar tej sceny zarysowuje się nieco odmiennie niż linia sceny Wilama Horzycy. Dwóch teatrów jednego typu nie ma sensu robić w jednym mieście. Rolę trzeba podzielić. Sądzimy także, szczególnie jeśliby Teatr Nowy miał być placówką państwową, że zespół jego zostanie odświeżony, wzmocniony przynajmniej o trzon wybitnych aktorów, mogących podciągać resztę; że będzie miał przynajmniej dwóch na dwa teatry stałych reżyserów z dopływem angażowanych do sztuki, gościnnie występujących Wyszomirskich, Axerów czy choćby innych, pomniejszych, ale solidnych reżyserów, wraz z występami nowoczesnych scenografów.

Wszystko to powinno być naturalnym wynikiem przejścia z prywatnej, kapitalistycznej gospodarki teatralnej na gospodarkę państwową. Jeżeliby tak nie miało być, trzeba by było zapytać *cui bono* teatrzyki te miałyby być upaństwowione? I zostawione przy tym w tych samych rękach, które przez trzy lata, mogąc, nie umiały nadać teatrom oblicza ani artystycznego, ani społecznego. Miejmy jednak nadzieję, że Ministerstwo dając dotychczasowej dyrekcji jeszcze rok na rehabilitację z dotychczasowych osiągnięć — nie zrobiło pośpiesznego kroku. Poznaniowi w zasadzie jest obojętne czy teatrem kieruje pan X czy pan Y, ważne są jedynie wyniki. Jeżeli wyniki będą takie, jakich się oczekuje, nie będzie powodu nie poprzeć kierownictwa teatru, ocenić jego zasług i być pełnym podziwu dla mądrej i przewidującej polityki personalnej Departamentu Teatru.

W chaosie dokoła Opery Poznańskiej i teatrów dramatycznych zniknęła prawie zupełnie sprawa teatru dla dzieci. Koncepcja przejścia teatrów dziecięcych z teatrów żywych na sceny kukiełkowe jest (szczególnie w poznańskich warunkach braku aktorów i reżyserów) bardzo szczęśliwą tendencją artystyczną. Wykrystalizowanie ich formy prawnej z większym uzależnieniem od Ministerstwa — może i powinno wpłynąć na podniesienie poziomu tych scen.

Uzdrowienie amatorsko przeważnie traktowanej dotychczas prowincji przez stworzenie stałego Państwowego Teatru Objazdowego z możliwie dobrym zespołem, reżyserem i dekoratorem jest również palącą potrzebą. Koncepcja stworzenia takiego teatru nie powinna być zarzucona nawet wówczas, gdyby stałe scenki w Kaliszu, Gorzowie i Gnieźnie miały się utrzymać. Teatry prowincjonalne ze względu na brak odpowiednich ludzi na stanowiskach kierowniczych, ze względu przy tym na ogólnopolki brak aktorów, małą liczbę reżyserów, nie mogą być dobre. Wzorowy teatr objazdowy może spełniać doniosłą rolę: może pobudzić w teatrach szlachetną chęć współzawodnictwa, może być szkołą do naśladowania, a dla publiczności prowincjonalnej podstawą do stawiania swoim stałym scenom większych wymagań artystycznych. Wzorowy teatr objazdowy może być wreszcie dla prowincji tym, czym nigdy nie będą sceny prowincjonalne, skłaniające się z natury rzeczy do typu lekkich, komediowo-muzycznych teatrzyków o repertuarze wątpliwej wartości artystycznej i ideologicznej.

Czas pokaże, jak z postawionych u progu nowego sezonu zadań teatry poznańskie

się wywiążą. Październik za pasem, bilansu sezonu ubiegłego dokonujemy z myślą o tym właśnie — oby naprawdę nowym sezonie.

ŻYCIE LITERACKIE

W życiu literackim nawarstwiło się nie mniej spraw niż w teatralnym, choć jest to już raczej pomost do pozytywnych osiągnięć, jakimi cechują się inne gałęzie życia kulturalnego — plastyka i muzyka.

Środowisko literackie jest w Poznaniu nieliczne. Żywą działalność pisarską przejawia zaledwie kilka osób, ciężar pracy organizacyjnej dźwiga na sobie jeszcze mniej ludzi. Jak do tej pory, najbardziej widocznym przejawem życia literackiego były „czwartki literackie" organizowane przez Oddział Poznański ZZLP, na których bywalcy tych imprez mogli widzieć i słyszeć prócz miejscowych pisarzy najwybitniejszych przedstawicieli innych środowisk uniwersyteckich i literackich.

Poznań reprezentowali na nich członkowie ZZLP: doc. Wacław Kubacki, Stanisław Hebanowski, Edwin Herbert, Wanda Karczewska oraz prof. prof. U. P. Pollak i St. Szweykowski; Toruń — prof. prof. Górski, Makowiecki, Srebrny i Zawodziński, ośrodek literacki śląski — Żukrowski, Szewczyk, Bednorz, Uniwersytet Wrocławski — prof. prof. St. Kolbuszewski i T. Mikulski, Łódź — Jan Kott i Stefan Żółkiewski, Warszawę wreszcie — Wojciech Natanson i Tadeusz Breza. Niektórzy z nich, zwłaszcza przedstawiciele środowiska poznańskiego, mieli po kilka odczytów i wieczorów autorskich.

Równolegle do „czwartków literackich" ZZLP — akcję odczytowo-badawczą o całkiem innym charakterze, którego wyniki dopiero w skali ogólnopolskiej dały się ocenić, prowadził „Czytelnik". Z jego ramienia kilka „rozmów z czytelnikami" przeprowadzili: Dobraczyński, Bąk, Gołubiew, Zawieyski, Grzymała-Siedlecki oraz Jarosław Iwaszkiewicz i Tadeusz Breza. Niezależnie od tych dwóch nurtów życia literackiego płynął jeszcze i trzeci strumyk, mało w zasadzie widoczny dla szerszej publiczności: działalność studentów polonistyki U. P.: ich wieczory autorskie, recytacyjne i widowiskowe. Tzw. „środy wojewódzkie", czyli wieczory dyskusyjne Tow. Współpracy Kulturalnej, zmieniwszy kilkakrotnie swój charakter, zmarły śmiercią łagodną i niedostrzegalną po pięknym, odkrywczym odczycie Wacława Kubackiego o Don Kichocie i po wieczorze przekładów Allana Kosko.

Pobieżny rzut oka na działalność ZZLP, „Czytelnika", Tow. Współpracy Kulturalnej i młodych polonistów nasuwa myśl o potrzebie większej koordynacji wysiłków. Szczególnie zaś ważną rzeczą wydaje się konieczność utworzenia przy Oddziale Pozn. ZZLP jakiegoś klubu młodych, który by ogarnął wszystkich polonistów i pozauniwersyteckich, początkujących pisarzy. Trudno dziś powiedzieć, w jakiej formie miałby działać taki klub, w każdym bądź razie rzeczą nieodzowną wydaje się opieka i pomoc starszych kolegów, którzy by pomogli młodym przedrzeć się przez gąszcz niedoświadczenia pisarskiego i przyspieszyć ich rozwój.

Jest szczególnie charakterystyczne dla tutejszego środowiska uniwersyteckiego, że próby młodych wykazują w dużej części zbieżną i monotonną, jednotonalność: patriotyczno-religijną. Oczywiście trudno wymagać od młodych kandydatów na poetów, aby już dziś mieli uformowane oblicze, uderzali bogactwem tematyki i wykrystalizowaną formą swoich prób poetyckich. Wydaje się jednak, że nie od rzeczy będzie podkreślić, jak bardzo wiele tego, co dzieje się wśród młodych polonistów, dzieje się gdzieś bardzo daleko na peryferiach literatury i współczesnych kierunków literackich, w izolacji od tego wszystkiego co cechuje gwałtowne przeobrażenia literatury naszej epoki. Może najbardziej bliskim wyjścia z tej sytuacji byłby w niektórych wierszach Klemens Oleksik, drukujący tu i ówdzie. Kilku innych wykazuje uzdolnienia, które nie powinny być zaniedbane. Chodzi przecież o wychowanie narybku.

Drugą niemniej ważną, dyskutowaną przeszło od roku sprawą jest kwestia stworzenia jakiegoś własnego pisma. Oczywiście nie chodzi tu — jak brzmiały niezbyt szczęśliwe argumenty niektórych protektorów tej sprawy — o informowanie kraju o dorobku kulturalnym Poznania, ale o zdobycie się na organ prasowy, docierający do tego masowego czytelnika wielkopolski, który przecież (nie łudźmy się!) nie czyta ani *Kuźnicy*, ani *Odrodzenia*, ani *Nowin*, ani *Tygodnika Powszechnego*, a którego wiedzę o kulturze współczesnej i kategorie poznawcze wyrabiają sloganowe zazwyczaj kolumny *Kultura i Sztuka* w niedzielnych dodatkach do pism codziennych. Z doświadczenia niestety wiemy, że sprawy kultury nie są zbyt dobrze postawione w prasie codziennej. Często redaktorzy naczelni traktują je jako ubogiego kopciuszka, którego by się chętnie pozbyli. Sposób przy tym oświetlania zagadnień kulturalnych jest nieraz bardzo daleki od ideału.

Konkretny przykład: w Poznaniu smak

teatralny kształtowali przez kilka lat ostatnich recenzenci, którzy swoje, jakże ważkie zadanie wychowawców publiczności teatralnej, spełniali jedynie w ramach reklamy poszczególnych scen, nie wstydząc się własnej śmieszności wobec osób mających własny sąd o teatrze, nie zastanawiając się nad odpowiedzialnością za ogłupianie mas czytelniczych, uczących się właśnie z recenzji ocen artystycznych.

Druga, biegunowo odmienna sprawa: prawdziwie twórczy eksperyment — próba odświeżenia teatru operowego przez dopuszczenie do tej instytucji nowóczesnych scenografów i malarzy (z okazji *Carmen* Bizeta opracowanej dekoracyjnie i kostiumowo przez Wacława Taranczewskiego i Stanisława Teisseyre'a), spotkała się z niepoważną dyskusją w tutejszej prasie, w której niepowołani do ocen artystycznych laicy wręcz nawoływali do wstecznych dla postępu artystycznego, dawno przeżytych kierunków scenografii. Zdezorientowana przez dyskusję prasową i cichych, niechętnych postępowi artystycznemu urabiaczy opinii publiczność jest w dużej mierze przekonana, że ta próba z okazji *Carmen* i wszystko to co dawno już przyjęło się w teatrach całej Polski, łącznie z inscenizacyjnymi koncepcjami takiego Schillera czy Galla, to chybione eksperymenty i niezdrowe nowinkarstwo. I tak dalej i tak dalej.

W Poznaniu i prowincji jest do odrobienia bardzo wiele, począwszy od spraw teatru aż po literaturę. Trzeba uświadomić szerokiej publiczności jej niedobrą miłość względnie brak odporności na sztampę teatralną, wulgarność sceniczną, zapóźnione lub zgoła amatorskie, sprowincjonalizowane aktorstwo — czego uczyły przez ostatnie lata nasze teatry i kadzidlana recenzja. Trzeba wyprostować opinie artystyczne i włączyć Wielkopolskę w ogólny współczesny nurt kultury i sztuki. Dać ponadto masom czytelniczym nie kiepską niedzielną noweletkę, ale dobrą prozę i poezję pisarzy współczesnych i dawnych.

Myślę, że stwarzanie w tym celu specjalnego pisma o charakterze jeszcze jednego *Odrodzenia* jest niepotrzebne i niewykonalne, ze względu na ubogie środowisko literackie i trudności finansowe. Najbardziej szczęśliwym pomysłem wydaje mi się projekt St. W. Balickiego: poszerzenie krakowskiego *Dziennika Literackiego* o materiały informacyjne i artystyczne poznańskie i dołączanie go jako niedzielnego dodatku literackiego do *Głosu Wielkopolskiego*, którego nakład już dziś przekracza 100.000 egzemplarzy. *Dziennik Literacki* Balickiego obejmuje już zasięgiem zachodnie Pomorze. Wszedłszy na teren Wielkopolski miałby nakład prawie ćwierćmilionowy. Impreza zasługująca na duże poparcie. Oby jak najszybciej przeszła w stan realizacji.

Oczywiście i organizacja takiego pisma i konieczność zajęcia się młodymi początkującymi pisarzami i potrzeba uintensywnienia życia kulturalnego Poznania — wszystko to wymaga wzmocnienia środowiska paroma sprowadzonymi literatami, którzy by z pewnością Poznań zasilili, gdyby wreszcie udało się przełamać kryzysową gospodarkę mieszkaniową. Bez rozwiązania problemu mieszkaniowego nie można myśleć ani o osiedleniu się kogokolwiek z pisarzy warszawskich czy łódzkich, mogących ożywić życie kulturalne i organizacyjne i zluzować przy tym częściowo tych, którzy ciągną tę taczkę nazbyt długo.

Wanda Karczewska

PLASTYKA W POZNANIU

Jest faktem bezspornym, że ośrodkiem przodującym w plastyce polskiej, nadającym jej pewien specyficzny polski charakter, mimo że wypływa ona z wielkiego nurtu współczesnego malarstwa francuskiego — jest ośrodek krakowski.

Ta przodująca rola Krakowa w polskiej plastyce datuje się zresztą nie od dziś i nie od wczoraj. Dlatego też nic dziwnego, że nawet stolica pozostaje w tyle w tej dziedzinie, mimo równej niemal liczebności plastyków w obu ośrodkach i mimo tego, że Warszawa posiada kilku plastyków o nieprzeciętnym znaczeniu, zaliczających się do najwybitniejszych naszych talentów.

Ciężar gatunkowy i znaczenie Poznania w polskiej plastyce, rzecz jasna, musiały ustępować nie tylko Krakowowi ale i Warszawie, już choćby z tego względu, że oba te miasta dzięki posiadaniu Akademii Sztuk Pięknych z natury rzeczy stawały się kuźniami myśli plastycznej.

Było wprawdzie w Poznaniu czynnych kilku wybitnych plastyków należących do naszej czołówki, jak Potworowski czy Taranczewski, ale nie stwarzało to jeszcze środowiska o tak żywym i twórczym fermencie, jakim był i jest Kraków.

Niewątpliwie, w powojennej sytuacji naszego państwa znaczenie Poznania ze względów geopolitycznych niezmiernie wzrosło, otwierając przed tym miastem nowe szersze możliwości, przez wytworzenie się naturalnych warunków, sprzyjających powstaniu większego środowiska artystycznego,

promieniującego niemal na całość Ziem Odzyskanych.

Jednym z tych warunków o pierwszorzędnym znaczeniu zarówno dla plastyka jak i dla konsumenta jest istnienie na terenie Poznania Muzeum Wielkopolskiego, którego galeria malarstwa, a zwłaszcza malarstwa obcego, jest dziś bodaj najlepsza w Polsce, jeżeli chodzi o jakość eksponatów. Również nie pozbawiony znaczenia jest fakt istnienia zarówno na terenie Poznania, jak i całej Wielkopolski, dużej ilości zabytków architektonicznych stwarzających dla plastyka nie tylko zaplecze artystyczne w przeszłości, ale i specyficzną atmosferę pobudzającą do twórczości.

Wreszcie konsekwentna i świadoma celów polityka Wojewódzkiej Rady Kultury, dążącej do stworzenia w Poznaniu środowiska artystycznego współmiernego do roli, jaką spełnia to miasto w życiu naszego organizmu państwowego sprawia, że Poznań został zasilony po wojnie kilku wybitnymi plastykami z innych ośrodków, jak Polański, Szczepański, Wasilkowski.

Dwukrotnie urządzone w ciągu ostatniego roku wystawy środowiska poznańskiego pozwoliły na zorientowanie się w tym, co dzieje się na terenie tutejszej plastyki, — potwierdzając jeszcze raz wybijanie się plastyków młodszego pokolenia — Piaseckiego i Szmańdy w malarstwie, Wiśniewskiego w rzeźbie — oraz pokazały kilka zarysowujących się młodych talentów.

Wystawy te zresztą nie ograniczały się tylko do samego Poznania, ale zostały następnie przewiezione do Wrocławia, Olsztyna i Gorzowa. Poza tym, jeżeli chodzi o ruch wystawowy, to wybiła się na czoło wystawa zbiorowa Jana Cybisa, urządzona niezwykle starannie przez Muzeum Wielkopolskie, z tym, że jest to pierwsza wystawa z cyklu, który ma objąć wszystkich współczesnych wybitnych plastyków polskich.

Rozpisanie dwu ogólnopolskich konkursów z dziedziny plastyki, konkursu na dekorację do *Swantewita* i konkursu na pomnik Adama Mickiewicza, świadczy o tym, że Poznań coraz bardziej zaczyna doceniać znaczenie plastyki i jej roli w formowaniu nowego oblicza kulturalnego. Również do akcji tego typu należy zaliczyć zaproszenie jednej pracowni z Akademii Krakowskiej i jednej z Akademii Warszawskiej, na wspólny wyjazd pejzażowy z pracowniami malarskimi Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, do Łagowa.

Problemowi Łagowa, który dzięki swojemu położeniu (Ziemia Lubuska), na styku dwu jezior wśród wzgórzy pokrytych wspaniałą, bujną i różnorodną zielenią, powinien stać się w ogóle ważnym ośrodkiem pejzażowym, należałoby poświęcić więcej uwagi i udostępnić tam pobyt plastykom z całej Polski.

Pejzaż otaczający ten stary, piętnastowieczny zamek Joannitów, jest jednym z najpiękniejszych w Polsce. Te bujne zielenie o niesłychanej soczystości i natężeniu koloru, o olbrzymiej rozpiętości gamy barwnej, przetkane czerwieniami dachówek i płowościami murów, schodzące do tafli jezior stoki wzgórz, — to pomieszanie wody, lasów, architektury i nieba stwarza symfonię barwną, podniecającą na każdym kroku oko i stwarzającą szczególnie dogodne warunki dla twórczości plastyka.

Toteż słusznie postąpiła Wojewódzka Rada Kultury, zapoczątkowując akcję stworzenia w Łagowie ośrodka pejzażowego dostępnego dla plastyków z całej Polski, asygnując na ten cel swoje fundusze i zapraszając kilkanaście osób na pobyt kilkutygodniowy.

Z całokształtem spraw plastyki na terenie Poznania wiąże się bardzo ściśle sprawa Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Jest jasne, że oblicze plastyczne Poznania w przyszłości zależy w dużej mierze od tego pokolenia, które dziś kształci się w pracowniach tej uczelni. Toteż postawienie jej na jak najwyższym poziomie jest dla przyszłości kulturalnej Poznania sprawą bardzo ważną.

Niestety nie wszystko tutaj jest w porządku. W pierwszym rzędzie na przeszkodzie rozwoju szkoły stoi sprawa budynku. Pracownie szkolne mieszczą się w czterech różnych lokalach, nie nadających się do tego celu i zbyt szczupłych dla pomieszczenia tej ilości studentów, jaką Szkoła obecnie liczy. Dlatego też budowa własnego gmachu szkolnego jest jedną z najpilniejszych spraw w dziedzinie plastyki, łącząc się ściśle z możliwością rozbudowy szkoły i sprowadzenia nowych sił pedagogicznych z innych ośrodków.

Przypuszczam, że sprawa budowy nowego gmachu szkolnego coraz bardziej się aktualizuje, zwłaszcza że Urząd Wojewódzki w Poznaniu wykazuje ostatnio coraz większe zainteresowanie dla plastyki, czego dowodem była ostatnio zwołana przez wojewodę poznańskiego konferencja, poświęcona zagadnieniom zakupów obrazów i rzeźb z wystaw związkowych. Konferencja ta która zgromadziła przedstawicieli organizacji społecznych, instytucji, Związków Zawodowych, dała pomyślne rezultaty w postaci szeregu zakupów z ostatniej wystawy Okręgu Poznańskiego.

Z tego krótkiego bilansu stosunków na terenie plastyki w Poznaniu zarysowuje się jasno linia rozwojowa tego ośrodka. Ma on wszelkie dane, by zająć jedno z ważniejszych miejsc w polskiej plastyce — i niewątpliwie z czasem je zajmie. Proces ten przy odpowiednio prowadzonej polityce w skali ogólnopolskiej mógłby bez wątpienia zostać skrócony, a skrócenie tego procesu i wytworzenie z Poznania jednego z czołowych ośrodków kulturalno-artystycznych o jak najszerszym promieniowaniu na Zachód jest koniecznością nie tylko lokalną, ale koniecznością ogólnopolską.

Stanisław Teisseyre

POZNAŃSKIE ŻYCIE MUZYCZNE

Poznań jest miastem o dużych ambicjach. Zawsze je miał. Dzisiaj, kiedy stał się kluczową pozycją kulturalną z wielkim zapleczem Ziem Odzyskanych, ambicje te nabierają specjalnej wagi. Takim ambitnym czynem było powołanie do życia na jesieni 1947 Filharmonii Poznańskiej, która wykazała się w tym sezonie sporym dorobkiem. Dała ona: 17 koncertów symfonicznych, 3 poranki, 2 audycje szkolne, 2 koncerty dla pracowników Zarządu Miejskiego, 1 audycję w Zakładach Cegielskiego i 1 koncert symfoniczny w Szczecinie. Ponadto na niemal wszystkie koncerty oddawano dużą część biletów związkom zawodowym i innym przedstawicielom świata pracy.

Mimo trudności spowodowanych faktem, że orkiestra jest młoda, że brak jej własnej biblioteki nutowej — programy koncertów wykazywały wielką staranność w doborze repertuaru, solistów i dyrygentów. Wystąpili gościnnie — soliści: Koczalski, Szpinalski, Bruchollerie, Wojtowicz, Ekier, Koch, Dell Agnola, Bilińska-Riegerowa, Wochniak, Zimoląg, Garda, Roezler, Sowińska, Adamczewski, Lisicki, Danczowski, Jahnke, Giżelski; dyrygenci: Górzyński, Autori, Krenz, Latoszewski, Arnold Roezler, Rowicki, Wilczak, Horwat. Stałym dyrygentem Filharmonii jest Stanisław Wisłocki. Wykonano utwory różnych epok i stylów. Z dzieł współczesnych słyszeliśmy: Chaczaturiana, Szostakowicza, Strawińskiego, Prokofiewa, Debussy'ego, Ravela, Dello Joio, Szymanowskiego, Spisaka, Poradowskiego, Szeligowskiego, Wisłockiego.

Ruch koncertowy, organizowany przez Biuro Koncertowe, pulsował z różnym nasileniem. Zdążyliśmy jednak usłyszeć wiolonczelistę Marechala, wybitną śpiewaczkę Natalię Szpiller, chór dzieci czeskich, czeski nonet, chór Swiesznikowa, bułgarski zespół „*Rosna Kitka*", jakoteż szereg artystów polskich: Mirska, Lewińska, Falakówna, Nowak, Wituski, Bereżyński, Kędra.

Na marginesie dzisiejszych recitalów zjawia się często pytanie, czy forma ta nie wymaga pewnego odświeżenia. Kiedyś, w epoce romantycznej, na koncertach występowało z reguły kilku solistów. Stwarzało to większą rozmaitość i barwność wrażeń — bardziej, być może, odpowiednią dla dzisiejszych ludzi.

Kwartet poznański (Jahnke, Kwaśnik, Schulz, Danczowski) zamilkł. Powodem — zupełny brak zainteresowania ze strony publiczności. A przecież zainteresowanie, jakie budzi muzyka kameralna, to właściwy sprawdzian poziomu kultury muzycznej.

Na marginesie działalności Opery Poznańskiej nasuwają się kwestie zasadniczej wagi co do dzisiejszej formy teatru operowego. Jest ona rzec można nieco kłopotliwa. Śpiewanie w miejsce normalnej mowy nadaje jej piętno irrealne, podczas gdy z reguły dekoracje i światła traktuje się u nas naturalistycznie. A przecież istota opery leży w muzyce i każda opera nosi w sobie, w swojej muzyce, styl wystawienia. Inaczej powinno się inscenizować opery werystyczne, inaczej Mozarta, jeszcze inaczej *Legendę o Marii* Martinu. Punktem wyjścia zawsze być powinna muzyka, i tylko muzyka.

Opera działa o wiele silniej na zmysły niż dramat mówiony, który wymaga o wiele głębszej współpracy widza. Problemy wyłaniające się z akcji operowej są zawsze ledwo muśnięte, gdy *dramatis personae* muszą być postawione od razu w samym środku akcji. To upraszcza od razu całą współpracę intelektualną słuchacza. Stąd tak ogromna popularność tej formy teatru w najszerszych warstwach.

Próby ożywienia skostniałej formy operowej muzyką jazzową utknęły na martwym punkcie. Chcąc stworzyć nowoczesną operę nie można do niego nawiązywać, mimo że próby spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem u publiczności. Opera pozostanie zawsze teatrem, który ma i będzie miał swoją własną egzystencję, ale pojętą jako dalszy ciąg starożytnej tragedii, średniowiecznych widowisk i teatru barokowego. I tutaj Peri i Caccini, twórcy opery w XVI wieku, wykazali genialną intuicję, wychodząc z antycznej tragedii.

Oto garść myśli, jakie się mogły nasunąć podczas przedstawień Opery Poznańskiej, obserwowanych po przerwie wojennej. Problem opery wart jest gruntownego przemyślenia i szerszej dyskusji. Opera jest bowiem niewątpliwie najsilniejszym magnesem,

przyciągającym do muzyki poważnej najszerszą publiczność.

W Operze Poznańskiej, będącej w sezonie 1947/48 pod dyrekcją dra Zygmunta Latoszewskiego, z obecnego roku może tylko *Eugeniusz Onegin* i *Carmen* stały najbliżej tego, co chciałoby się widzieć na scenie. Zastrzeżenie i dyskusje mogły budzić przy tym dekoracje i kostiumy do *Onegina* oraz dekoracje I aktu i operowanie tłumem w *Carmen*.

W jesieni Opera Poznańska gościła balet angielski. Takie kontakty artystyczne na własnym czy obcym terenie sprowadzają zawsze błogosławione skutki. Zespół o podobnie wysokich kwalifikacjach artystycznych i technicznych nie mógł pozostać bez wpływu na koncepcje inscenizacyjne baletu poznańskiego. Widzieliśmy całkiem interesujące próby choreograficznej realizacji przez baletmistrza Kaplińskiego *Nocy na Łysej Górze* Mussorgskiego i *Szecherezady* Rimskij-Korsakowa. Natomiast duże braki techniczne wykazała dana równocześnie rokokowa *Serenada* Mozarta *(Eine Kleine Nachtmusik)* wymagająca bardziej precyzyjnej techniki baletu klasycznego.

Sezon następny Opery Poznańskiej przedstawia się — jak mówią pogłoski — dość interesująco. Wokalnie będzie on prawdopodobnie mocniejszy. Zmieniona dyrekcja — dr Chybiński, Górzyński, Garda i Hebanowski mają swoje daleko idące plany reorganizacji teatru operowego. Jakie będą wyniki tych posunięć — zobaczymy już rychło.

Stanisława Szeligowska

NA LINII DĄBROWA GÓRNICZA — KATOWICE — OPOLE

Ruch kulturalny na ziemiach województwa śląsko-dąbrowskiego od razu w r. 1945 nabrał dużego rozmachu i dynamiki. Stało się to wbrew faktowi, że czynniki oficjalne ze swoim aparatem urzędowym służącym sprawom kultury i sztuki oraz tego rodzaju czynniki społeczne jak potężne organizacje ruchu zawodowego swój udział w tych działaniach znacznie opóźniły. Zajęte przede wszystkim palącymi problemami politycznymi i narodowościowymi oraz organizacją życia publicznego i odbudową gospodarczą tych najważniejszych dla kraju przez swe bogactwo i przemysł terenów, z inicjatywą i ingerencją kulturalną wystąpiły dopiero jesienią roku 1946. Pierwszy zatem okres był etapem poczynań niezorganizowanych, które mimo wszystko stworzyły jednak podstawy trwałe pod późniejsze działanie systematyczne i planowe.

Dzisiejszy obraz życia kulturalnego tej części Śląska w nieznacznym tylko stopniu przypomina to, co działo się w tej dziedzinie na skrawku ziemi cieszyńsko-górnośląskiej stanowiącym korzystające ze znacznej autonomii województwo śląskie. Obraz ten jest nie tylko znacznie rozleglejszy, ale też i bardzo odmienny. Rozległość tę i odmienność stworzyły potrzeby niezwykle zróżnicowanej w swym składzie ludności, która łączy w sobie elementy miejscowe o trwałej polskości i dopiero polonizujące się na nowo, elementy repatriacyjne i dobrowolnie napływowe z pewną częścią ludzi dawniej już ze Śląskiem związanych oraz nowe w tym połączeniu terenowo-administracyjnym elementy zagłębiowskie.

Rozbieżność typów kulturowych jest więc tutaj bardzo poważna, a praca kulturalna, zwłaszcza na rozległych terenach odzyskanej Opolszczyzny, często musi tu przybierać formy sprzed lat stu: działalności w kierunku pełnego odrodzenia narodowego, w kierunku przeszczepienia pełnej kultury polskiej na grunt psychiczny zdewastowany kulturą niemiecką. Z drugiej znów strony awans polityczny i społeczny mas robotniczych i chłopskich uczynił jednym z pierwszych zadań włączenie ich w przebieg procesów kulturowych. W tak uprzemysłowionych rejonach i przy tak wysokim poziomie cywilizacyjnym wsi problem ten nabrał szczególnego znaczenia.

Sprawę tę ująć można jeszcze odwrotnie: organizacja życia kulturalnego i jego rozmach nastawione były od początku na nowego, masowego konsumenta, stąd kwestia zmobilizowania tego odbiorcy jest decydująca dla dalszego rozwoju twórczych elementów kulturowych na tym terenie. Rozstrzygnie ona o tym, czy nowy Górny Śląsk stanie się rzeczywiście jednym z ognisk życia kulturalnego kraju.

PRÓBY ORGANIZACJI

Rok 1947 stał się właściwie dopiero pierwszą fazą akcji kulturalnej bardziej zorganizowanej i usystematyzowanej, w której udział wzięły wszystkie czynniki do tego powołane, a więc z jednej strony placówki kulturalne i związki artystyczne, z drugiej zaś władze samorządu wojewódzkiego, organizacje zawodowe i siły społeczne. Instytucją, która podjęła próbę związania tych wszystkich czynników w planowym współdziałaniu, stała się Wojewódzka Rada Kultury. Jest to instytucja niepodobna w swej strukturze i formach

działania do żadnej z tych, które pod tą nazwą istnieją i pracują w innych, nielicznych zresztą województwach. Podczas gdy gdzie indziej tego rodzaju Rada jest zasadniczo organem doradczym samorządu wojewódzkiego, w Katowicach jest ona przede wszystkim ośrodkiem dyspozycji i inicjatywy oraz organem wykonawczym dla wielu ważnych poczynań kulturalnych.

Działalność Wojewódzkiej Rady Kultury idzie w dwóch głównych kierunkach: niesienia pomocy finansowej wszystkim ważniejszym ośrodkom pracy kulturalnej oraz stwarzania środków form, przy których pomocy zbliżyć można kulturę we wszystkich jej przejawach najszerszym kręgom społecznym. W początkowej fazie działalność pierwsza szła tak daleko, że obejmowała nawet rozdzielnictwo funduszów stypendialnych dla młodzieży ze Śląska studiującej na wyższych uczelniach w kraju. Po przejęciu tej akcji przez czynniki społeczne specjalnie w tym celu powołane i zorganizowane Radzie Kultury pozostało finansowanie w ramach swych niestety w miarę czasu coraz szczuplejszych środków tych działań, które przyczyniają się do kształtowania życia kulturalnego w środowisku.

Korzysta z tych finansów plastyka, literatura, teatr, muzea i biblioteki, uniwersytety ludowe, placówki i organizacje naukowe. Poza tym jest Rada fundatorem i dystrybutorem wojewódzkich dorocznych nagród, artystycznej i naukowej. W tym zakresie Rada Kultury jest instancją ostatniej pomocy w wypadkach, gdy zabraknie środków na przeprowadzenie jakiejś ważnej kulturalnie pracy i gdy zawiodą już wszystkie źródła. Bez tej pomocy niejedno już zadanie kulturalne na Śląsku pozostałoby niespełnione. Nie jest to pomoc wielka, ale zawsze podtrzymuje sprawy, którym grozi zastój lub upadek.

Druga dziedzina działalności Rady Kultury obejmuje książkę, plastykę, muzykę, życie świetlic i domów kultury. Tu prace mają mniej doraźny efekt i planowane są w szerszej skali. Stworzony np. przez Radę Fundusz Taniej Książki, którego celem było zorganizowanie akcji wydawniczej zasilającej przede wszystkim Śląsk Opolski dobrą i przystępną w cenie książką polską, która wiązałaby nowoodzyskanych Polaków z kulturą polską i narodem, dotychczas nie zdał egzaminu. Z Funduszu tego wydano jedną tylko niewielką broszurę Gustawa Morcinka *Słowo polskie na Śląsku*, która daleko odbiega od tego, czego wymagamy od dobrej atrakcyjnej, zdobywającej nieufnego czytelnika książki.

Na tym więc odcinku Rada Kultury ma do zrobienia właściwie jeszcze wszystko z tego, co zamierzała, i stoi przed trudnym obowiązkiem należytego i pożytecznego wykorzystania środków finansowych, które ma do dyspozycji na cele popularyzacji książki polskiej na Opolszczyźnie. Podobne plany snuje również i Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, byłoby więc może celowe zespolenie wysiłków i środków. Bo jakoś nie zanosi się jeszcze, by zamiary Rady Kultury miały przyoblec realne kształty. A Śląsk Opolski potrzebuje książki polskiej coraz gwałtowniej. I część tych książek, które tam są kierowane, musi na razie uwzględniać specyficzne potrzeby i braki mieszkającej tam ludności.

Lepiej przedstawia się praca Rady Kultury na polu podnoszenia kultury plastycznej w społeczeństwie. Zasługą Rady jest przede wszystkim odkrycie istniejących w różnych ośrodkach robotniczych zespołów miłośników sztuki, uprawiających malarstwo z amatorskich zamiłowań. Przy niskiej kulturze artystycznej społeczeństwa na Śląsku robienie z ich często bardzo nieudolnych i pozbawionych cech świeżego prymitywu prac pokazów wystawowych było błędem. Ale osiągnięciem jest odkrycie tych dosyć nieoczekiwanych zamiłowań wśród robotników, otoczenie opieką niektórych niewątpliwych talentów, a głównie oparcie o ludzi z tych zespołów prac zmierzających do popularyzacji dobrej sztuki. Domorośli artyści dokształcają się na kursach rysunku, uczęszczają do Ognisk Kultury Plastycznej, weszli w kontakt z artystami zawodowymi i stają się tym elementem, który będzie pracował nad uszlachetnieniem upodobań artystycznych w swoich najbliższych środowiskach.

Ważnym momentem jest również pomoc finansowa, jakiej Rada Kultury udziela szkolnictwu artystycznemu (np. wyjazdy uczniów na pejzaż) i Ogniskom Kultury Plastycznej. I wreszcie w dwóch jeszcze faktach chcielibyśmy widzieć początek większej i doniosłej akcji Rady Kultury: są nimi dwie wystawy objazdowe. Pierwsza z nich, zorganizowana w oparciu o szczupłą, ale doskonale zestawioną galerię Muzeum Śląskiego w Bytomiu dawała obraz historyczny malarstwa polskiego, druga złożona ze starannie dobranych i doskonałych technicznie reprodukcji wprowadzała w malarstwo europejskie. Wystawy te docierają do miejscowości, które dobrych obrazów dotychczas w ogóle nie oglądały.

W podobny sposób pomyślano i o muzyce. Rada zorganizowała cykl koncertów w kulturalnie zaniedbanych miastach woje-

wództwa, do których muzyka wartościowa nie dociera i których publiczność pada łupem różnych objazdowych imprez „artystycznych". Był to na razie cykl recitali fortepianowych, które spotkały się z dużym powodzeniem i niezwykle żywym przyjęciem. Tu muszę dodać: z wyjątkiem Głubczyc. Bo jakiś czytelnik z tego smutnego miasta mógłby pomyśleć, że owo „powodzenie" to tylko zwyczajny sprawozdawczy zwrot retoryczny bez pokrycia.

Z inicjatywy Rady i pod jej kierunkiem pracowała również osobna komisja świetlicowa, której zadaniem było podniesienie poziomu pracy w zespołach świetlicowych. Zadania w tej dziedzinie są olbrzymie, nic więc dziwnego, że grono komisyjne mogło najwyżej teoretycznie przedyskutować pewne kwestie oraz ogłosić konkurs na scenariusz świetlicowy na temat Wiosny Ludów.

Momentem niezwykle cennym w pracy Rady Kultury jest to, że działalnością swoją obejmuje ona rzeczywiście cały teren województwa, że zmierza konsekwentnie do likwidacji kątów „deskami zabitych". Naturalnie udaje się to dopiero częściowo, naturalnie, że poczyniono tu dopiero pierwsze kroki i że odbiło się to dopiero w niektórych większych ośrodkach miejskich. Z tych właśnie ośrodków Rada Kultury usiłuje stworzyć możliwie najbardziej twórcze i samodzielne ogniska pracy kulturalnej, promieniujące na ciążące ku nim tereny.

Powstał w ten sposób plan terenowej organizacji życia kulturalnego, znajdującej oparcie w skupieniach ludzi oddanych sprawie i energicznych w takich miastach, jak Bielsko, Racibórz, Nysa, Opole, Gliwice, Dąbrowa Górnicza. W miastach tych Rada odbywa co pewien czas swoje publiczne posiedzenia, na których dyskutowane są szczegółowo problemy i postulaty życia kulturalnego rejonu. Daje to czynnikom kierującym pracami kulturalnymi centralnie z Katowic doskonałą orientację w tym, czego brak jest w ośrodkach mniejszych, i umożliwia tworzenie planu, który o żadnym zakątku nie zapomina. Akcja ta z czasem przyniesie niewątpliwie rezultaty pozytywne, które wyobrażałbym sobie w ten mniej więcej sposób, że każde z wymienionych powyżej miast stworzy dla swego terytorium tak żywy ośrodek kulturalny, jakim przed wojną był podupadający dziś Cieszyn. Na razie możemy mówić o zarysowanej, silnie w ostatnim roku aktywizacji życia kulturalnego w Zagłębiu Dąbrowskim, co jest w niemałej mierze zasługą Rady Kultury.

Nie można wreszcie pominąć na zakończenie tego opisu podjętych przez Radę Kultury prób zorganizowania powszechnych, obejmujących teren całego województwa prac kulturalnych. Temu celowi służą Śląskie Tygodnie Kultury. Pierwszy z nich odbył się w czerwcu 1947 r., drugi w tym samym miesiącu roku 1948. W panujący tu nadmiar obchodów, manifestacji, otwarć, święceń i odsłonięć wprowadzają one ton nowy. W tym okresie następuje mobilizacja wszystkich czynników urzędowych i społecznych do prac w dziedzinie organizowania poczynań o trwałej wartości kulturalnej dla poszczególnych środowisk. Pomimo wszelkich prób wtłoczenia Tygodnia Kultury w utarte schematy i spowszechniałe szablony uroczystych obchodów, pozostawia on już po raz drugi trwały ślad inicjatywy kulturalnej w terenie. Nie będzie chyba nieuzasadnione przypuszczenie, że każdy tego rodzaju Tydzień przynosić będzie kulturze nowe zdobycze, stworzy dla jej rozwoju nowe pozycje wyjściowe, rozsiane po całym województwie.

„UBODZY KREWNI" LITERATURY

Artur Marya Swinarski nazwał ze dwa lata temu literatów na Śląsku osiadłych „ubogimi krewnymi". Jeślibyśmy się dopatrzyli w tym pogardliwym określeniu złośliwego kolegi po piórze pewnej racji, to jednak trzeba wziąć pod uwagę fakt, że z dziedzictwem literackim na Śląsku jest bardzo ciężko. Tradycja literacka samego Śląska jest dosyć biedna i zapóźniona, a do bogatych wujaszków z daleka Śląsk nie miał większego szczęścia. Jego życie literackie w okresie międzywojennej niepodległości rozwijało się zdecydowanie poza nurtem ogólnopolskim i nie czując się na siłach, zacieśniało się w formach, dla których wtórnie szukano uzasadnienia w modnych wówczas teoriach regionalizmu. Po wojnie metod tych na szczęście w dużej mierze zaniechano i sporo zmieniło się na lepsze.

Mimo to środowisko literackie nie ukształtowało się bogato. Szczerby wojenne częściowo uzupełnili pisarze przybyli ze Lwowa. Innego zastrzyku sił twórczych Górny Śląsk nie otrzymał. Nie zjawili się młodzi. Stąd główny ton życiu literackiemu nadała średnia wiekiem generacja pisarzy dawniej już tu przynależnych. Tej grupie uzupełnionej przypływem ze Lwowa udało się ożywić i w pewnym stopniu przekształcić środowisko literackie. Wyraziło się to w niektórych formach zespołowej społeczno-kulturalnej pracy literatów, w powstaniu i utrzymaniu pisma społeczno-literackiego, które jednak nie całkowicie spel-

niło pokładane w nim nadzieje, no i wreszcie w tym, co nazwałbym przy zastosowaniu modnego określenia — podniesieniem normy produkcji. Naturalnie w sensie jakościowym.

Wszystko to nie położyło jeszcze tamy ostatecznej lokalnym ambicjom i ambicyjkom, dla których powstawania ten teren stanowi grunt dziwnie podatny. W każdym razie w przeszłość zaczyna przechodzić typ „literata śląskiego", wykwitający na podłożu regionalistycznej w fałszywym ujęciu polityki kulturalnej. Po wojnie literatem śląskim jest już tylko pisarz zdolny do reprezentowania Śląska poza jego granicami. Sprawa na pozór bardzo prosta i logiczna, niemniej dla przekształceń środowiska zupełnie istotna. Książka, która wyszła spod pióra autora niniejszego sprawozdania pod tytułem *25 lat literatury na Śląsku (1920—1945)* jest chyba ostatnią dopuszczalną próbą odrębnej charakterystyki pewnego terytorialnego wycinka piśmiennictwa polskiego w takim zbliżeniu czasowym.

Czy według tej skali mierzony Śląsk literacki ma swój udział w powojennej literaturze polskiej? Chyba tak, ale... Właśnie kłopot jest z tym „ale". Bo faktycznie dokonały się tu zmiany poważne, ale ich rezultaty są jeszcze nadal sprawą przyszłości. Wzbogaciła się poezja, rozwojowe choć nie zdobywcze tendencje zdradza proza, powstał ośrodek intensywnych i konsekwentnych zainteresowań przekładowych niektórymi literaturami narodów słowiańskich, dramat kuleje jak wszędzie, krytyka niemal nie istnieje. Ale to nie jest jeszcze ważne. Najważniejsze jest uratowanie atmosfery sprzyjającej prawdziwemu rozwojowi pracy twórczej, atmosfery tak ważnej dla pokolenia literackiego, które działa obecnie i dla tej generacji, która zaczyna się pojawiać. O tę sprawę idzie chyba najważniejsze w tym okresie zmaganie literackie na Śląsku.

Dla poparcia tych ogólnej natury spostrzeżeń spróbujmy pewnego bilansu. Okres od jesieni 1947 do wiosny 1948 zaznaczył się osłabieniem notowań pozycji wydawniczych wychodzących spod pióra literatów pracujących na Śląsku. Poza pięcioma zeszytami *Arkusza Śląskiego* nie ukazał się żaden tom poezji, chociaż w tekach poetów urósł nie w jednym wypadku godny publikacji materiał. Z owych pięciu „arkuszy" czymś nowym i ciekawym są tylko pozycje Żukrowskiego i Szewczyka. Wrocławski debiutant Jan Pierzchała nie należy do mojej parafii, a arkusze Zabierzewskiej i Nachta-Prutkowskiego dalekie są od tego, co przywykliśmy określać mianem poezji.

W prozie jedno zjawisko pocieszające: skończył się przytłaczający wpływ Morcinka. Ale w to miejsce nie przyszło jeszcze żadne nowe zjawisko. Morcinek w tym czasie wydał wspomnianą już broszurę *Słowo polskie na Śląsku* i pierwszą swą powojenną powieść *Zagubione klucze*. Nie waham się powiedzieć, że poza zmianą „miodu w sercu" na „piołun w sercu" powieść ta ani w twórczość tego pisarza, ani w literaturę polską niczego nowego nie wnosi. Niczym nie pociąga, niczym nie imponuje, za to wieloma rzeczami denerwuje i zniechęca.

Poza Morcinkiem w prozie same tylko zapowiedzi: Brzoza nie kończy swojej nagrodzonej powieści repatrianckiej *Ziemia*, napisana już dawno powieść okupacyjna Frenkla jeszcze nie wyszła, podobnie jak o ten sam temat oparte opowiadania Baumgardtena, z powieści Szewczyka znany jest tylko jeden rozdział. Tylko zapowiedzią kryjącą trudną do odgadnięcia niewiadomą jest debiut powieściowy Marii Klimas-Blachutowej.

W pozycjach dramatu rejestr jeszcze bardziej ubogi: Szewczyka *Nanker* nie ukazał się na scenie, Kazimierz Gołba wystawił w Bielsku bez powodzenia komedię historyczną *Dziki książę* i zdobył pierwszą nagrodę na konkursie nyskim za dramat *Nysa mści się*, po którym niewiele można sobie obiecywać. W zespole tłumaczy dokonano przekładu z literatury czeskiej siedmiu powieści i jednego utworu dramatycznego (drukiem ukazały się w sezonie trzy powieści), z literatury jugosłowiańskiej przekłady są w przygotowaniu.

Zewnętrzną oznaką ożywienia ruchu literackiego były nagrody i konkursy. Ale omawiany tu okres był pod tym względem pechowy. Serię rozpoczęła nagroda Okręgowej Komisji Związków Zawodowych udzielona Józefowi Nachtowi-Prutkowskiemu za piętnaście lat pracy pisarskiej i wygłaszanie własnych utworów wierszowanych po świetlicach. Zakończyła ją konkursowa nagroda nyska, wokół której wytworzyła się znana szerzej atmosfera. Poza nagrodzeniem w tym konkursie Gołby przyniósł on odkrycie pisarstwa Rafała Urbana z Głogówka. Nie jest to jednak zjawisko literackie. Fakt ten może być tylko interesujący w skali zjawisk socjologicznych i narodowych. Jeśli włączymy w tę serię całkowicie nieudały konkurs teatru w Opolu, powiedzieć trzeba, że jedynymi nagrodami literackimi z prawdziwego zdarzenia były nagroda *Odry* oraz nagroda miasta Katowic. Pierwszą, najwyższą co do przyznanej sumy nagrodę całego kraju, podzielono

słusznie pomiędzy dwóch pisarzy. Część główną otrzymał Edmund Osmańczyk za głośny swój tom publicystyczny *Sprawy Polaków*, część mniejszą Władysław J. Grabski za trylogię *Saga o Jarlu Broniszu*. Nagroda miata Katowic przyznana została Janowi Brzozie za całokształt twórczości. Bo objęta tą nagrodą powieść *Ziemia* nie została jeszcze doprowadzona do końca. Skromniutki konkurs Klubu Literackiego w Katowicach dla debiutantów wyłonił bardzo jeszcze młody talent poetycki Stanisława Piastowicza. Nadzieje wiązane z nagrodzoną na tym konkursie prozą dotychczas nie zamierzają się spełnić.

W miesiącach, o których tu mowa, zupełnie wyraźnie zaznaczyło się osłabienie zorganizowanej akcji społeczno-kulturalnej literatów na Śląsku. Zasadniczo ograniczyła się ona do indywidualnego udziału poszczególnych pisarzy w różnego typu imprezach bez inicjatywy ze strony Związku Literatów, która pojawiła się bez większych zresztą sukcesów dopiero w dwóch końcowych miesiącach sezonu kulturalnego. Niemniej w pracę społeczno-kulturalną zwłaszcza większych ośrodków literaci wnieśli poważny udział.

CZTERY TEATRY

Nie licząc kilku miesięcy pracy w pierwszej połowie r. 1945 Teatr Państwowy im. Wyspiańskiego w Katowicach pracował na przełomie 1947/8 trzeci pełny sezon. Był to zarazem drugi sezon jego pracy na dwóch scenach — dużej i kameralnej. Również trzeci sezon pracowały istniejące od r. 1945 teatry w Bielsku, Opolu i Sosnowcu.

Teatr katowicki przeszedł w tym sezonie poważny kryzys organizacyjny. Po dwóch latach doskonałej na ogół pracy odszedł do Krakowa dyr. Bronisław Dąbrowski zabierając znaczną część najlepszych sił aktorskich. Do pierwszych dni września 1947 w teatrze panowało bezkrólewie, które poważnie utrudniło przygotowanie sezonu. Zakończyło się ono nominacją na dyrektora teatru katowickiego Władysława Krasnowieckiego.

Krasnowiecki nie miał łatwego zadania. Jedną z najpoważniejszych trudności było zmontowanie odpowiedniego zespołu aktorskiego oraz reżyserskiego. Wobec faktu, że we wszystkich teatrach praca była już w pełni, nowy dyrektor przy obejmowaniu swej placówki nie mógł już niczego dokonać. Na nowy więc sezon na obydwie sceny katowickie wszedł zespół przeciętny z bardzo nielicznymi ciekawszymi indywidualnościami aktorskimi i z dwoma tylko reżyserami (w tym sam dyr. Krasnowiecki). Nie było mowy o tym, by teatr w tych warunkach mógł dorównać zwłaszcza doskonałemu sezonowi 1946/7. Stało się jasne, że cała praca będzie musiała nastawić się na przetrwanie i przebiedowanie sezonu w ten sposób, by nie zaprzepaszczać dobrego imienia, jakie sobie scena katowicka zaczęła zdobywać.

Mimo wszystko Krasnowiecki usiłował dać swemu teatrowi koncepcję. Pragnął stworzyć teatr powszechny, dostępny dla widzów wszystkich kategorii, stojący przy tym na wysokim poziomie artystycznym w zakresie realizacji scenicznej. Przejaw tej koncepcji widzę w takim doborze sztuk, jak *Krakowiacy i górale*, *Jegor Bułyczew* Gorkiego, *Pastorałka* Schillera a nawet i kończący sezon *Słomkowy kapelusz* Labiche'a w przeróbce Tuwima. Gdybyśmy włączyli w to i wystawiony z zupełnie niemal nową obsadą na początkowe tygodnie sezonu *Sen nocy letniej*, otrzymalibyśmy na dziewięć premier dużej sceny pięć takich, które leżały na linii tej koncepcji teatru powszechnego. Rejestr sztuk dużej sceny uzupełniają: *Głupi Jakub* Rittnera, *Uczeń diabła* Shawa, *Korzenie sięgają głęboko* D'Usseau i Gowa, *Szkoła żon* Moliera.

Tego rodzaju koncepcja teatru, o jakiej była mowa powyżej, stawia bardzo wysokie wymagania. Nic dziwnego, że dosłownie rozbitemu teatrowi katowickiemu trudno było wymaganiom tym sprostać. Zespół aktorski był ogromnie nierówny, nasuwający mnóstwo trudności w właściwej obsadzie ról. Stąd szwankowały spektakle, zwłaszcza o liczniejszej liczbie ról, stąd powstawała rozpiętość pomiędzy dobrze, czasem nawet doskonale graną rolą jednego lub dwóch aktorów a resztą bardzo przeciętnego zespołu.

Dużo dałoby się tu jeszcze uratować pracą reżyserów. Tu jednak mieliśmy zjawisko dosyć osobliwe: Wiktor Biegański po wyreżyserowaniu na dużej scenie *Głupiego Jakuba* a na małej *Ślubów panieńskich* opuścił Katowice już w grudniu 1947; Edward Żytecki reżyserował tylko *Pannę Maliczewską* na małej scenie i pozostał zupełnie bezczynny przez cały sezon; *Szkołę żon* przeniesiono z Łodzi w inscenizacji i reżyserii Bohdana Korzeniewskiego; na osiem premier dużej sceny sześć reżyserował sam dyr. Krasnowiecki, najczęściej w asyście Wandy Wróblewskiej. Można podziwiać pracowitość jednego człowieka, ale sukcesów ona teatrowi przysporzyła mało. Nie znaczy to, bym deprecjonował pracę dyr. Krasnowieckiego jako reżysera w takich widowiskach, jak *Krakowiacy i górale*, *Jegor Bułyczew*

czy *Pasotrałka*, ale patrząc na całość sezonu uznać muszę ową wyłączność reżyserską za przynoszącą zbyt mało pozytywnych rezultatów.

Mimo poważnych braków zespołu aktorskiego teatr katowicki miał zarówno w grupie starszych aktorów jak i młodszych kilka jednostek, które pewnymi rolami przypominały lepsze lata tej sceny Jak we wszystkich niemal teatrach naszych po wojnie płeć słabszą stanowili mężczyźni. Z nich bezsprzecznie najwyższy poziom gry zaprezentował Władysław Krasnowiecki rolami w *Krakowiakach i góralach*, *Bułyczewie* i *Uczniu diabła* (Student, Bułyczew i Gen. Burgoyne). Z aktorów młodych wyróżnił się rolą murzyna Bretta w *Korzeniach* Andrzej Szczepkowski. W zespole kobiet niezawodne pozycje aktorkie dobrej klasy stanowiły: Halina Cieszkowska, Janina Jabłonowska, Irena Krasnowiecka, z grupy młodszej natomiast zwróciły na siebie uwagę Krystyna Miecikówna. Maria Pawluśkiewicz, Krystyna Wydrzyńska.

Oceniając sezon od strony repertuaru, podkreślić trzeba, że świetna w sezonie 1946/47 scena kameralna została w okresie omawianym wyraźnie i poważnie zaniedbana. Dała tylko cztery premiery, z których tylko opracowane przez Biegańskiego *Śluby panieńskie* zasłużyły na dobrą ocenę. *Panna Maliczewska* była nieporozumieniem repertuarowym zupełnie niepotrzebnym i szybko zniknęła z afisza, prapremierowi *Bankierzy ruin* Adama Ważyka nie zostali tak wykonani, by praca reżysera i aktora mogła złagodzić braki tej sztuki, *Pan inspektor* Priestleya *przyszedł* i zyskał smutną opinię jednego z najsłabszych przedstawień tej popularnej sztuki w Polsce.

Pozostałe trzy teatry województwa to osobna dziedzina życia teatralnego Górnego Śląska. Z teatrów tych tylko sosnowiecki ma pewne tradycje przedwojenne. Bielsko—Cieszyn i Opole to placówki zupełnie nowe.

Kierowany przez Stanisława Kwaskowskiego teatr w Bielsku obsługuje regularnie jeszcze Cieszyn i Żywiec. Praca jego od początku stanęła na dobrym poziomie i utrzymała się na nim niezmiennie przez trzy sezony. Teatr bielsko-cieszyński stoi znacznie wyżej od scen w Opolu i Sosnowcu. Obok teatru katowickiego jest drugim na Śląsku Górnym teatrem o poważnych ambicjach artystycznych. Nie może w swym repertuarze uniknąć koncesji na rzecz lekkiej, łatwej rozrywki, nie tego jednak typu sztuki charakteryzują jego linię repertuarową. Żeromskiego *Sułkowski*, Shawa *Pygmalion*, Raynala *Łuk triumfalny*, Bałuckiego *Dom otwarty*, Fredry *Przyjaciele* oto ważniejsze pozycje ostatniego sezonu, które ugruntowały jeszcze pozycję tego teatru w jego środowisku i zaufanie, jakim go od początku darzono. Teatr ten cechuje rzetelna praca reżysera i aktora, której walory podkreśla zawsze świetna scenografia Feliksa Krasowskiego Teatr bielsko-cieszyński pod wieloma względami stanowi wzór dobrze prowadzonej sceny prowincjonalnej.

Sytuacja teatrów w Opolu i Sosnowcu była ciężka od samego początku i nic się w niej na lepsze w minionym sezonie nie zmieniło. Teatr opolski miał do pełnienia wielką rolę na specjalnie wrażliwym i ważnym terenie wielkiego przemieszania ludnościowego. Była to rola nie tylko kulturalna. Miała on swój poważny sens polityczny. Kierowany przez Stanisława Staśkę teatr opolski ani artystycznie ani organizacyjnie mimo najlepszej może woli dyrekcji do zadań swych nie dorastał. Walcząc nieustannie o prostą egzystencję porywał się na rzeczy przerastające siły szczupłego i niedoskonałego zespołu, spadał coraz niżej, dezorganizował się i tracił zaufanie zarówno samego Opola jak i prowincji. W najbliższym sezonie będzie pracował pod kierunkiem teatru państwowego w Katowicach jako jego placówka.

Podobnie, lecz nieco lepiej przedstawiała się sytuacja w teatrze w Sosnowcu obsługującym teren Zagłębia Dąbrowskiego i mającym oparcie przede wszystkim w widzu robotniczym. Teatr ten pod dyrekcją Józefa Pelszyka również borykał się z poważnymi trudnościami natury finansowej i częściej niż inne ratował się farsami najlżejszego kalibru. Pozycje wartościowego repertuaru były typowo pokazywane „dla honoru domu". Przy kosztownej współpracy sił reżyserskich i aktorskich spoza Sosnowca rzadko znajdywały wykonanie poprawne, nie budzące zasadniczych zastrzeżeń. W sezonie ubiegłym do takich spektakli zaliczyć należy tylko *Świętoszka* Moliera z Bujańskim, Niedźwiedzką i Zawiszanką, oraz reżyserowaną przez Damięckiego *Żabusię* Zapolskiej. Nieprawdopodobnie źle wystawiona *Balladyna*, na którą ściągnięto licznie młodzież, była pociągnięciem, które nie waham się określić jako kulturalnie szkodliwe. *Rozdroże miłości* Zawieyskiego, ponieważ ukazało się na scenie teatru zawodowego, trzeba określić jako spektakl skandaliczny. Ten stan rzeczy sprawił, że teatr w Sosnowcu z nowym sezonem objęty został taką samą reorganizacją jak teatr opolski.

Całości życia teatralnego na Górnym Śląsku dopełniają dwa mające stały charakter teatry dla dzieci: jeden w Sosnowcu,

zorganizowany przez Związek Zawodowy Górników, gdzie eksperymentuje Jan Dorman, drugi w Bielsku, powołany do życia pod koniec sezonu kulturalnego przez RTPD. Przy Wojewódzkim Domu Kultury ZZ w Katowicach istnieje również kukiełkowy teatrzyk dla dzieci.

Teatry na Śląsku to niesłychanie ważny czynnik życia kulturalnego. Wszystkie sceny zawodowe mają charakter pół-objazdowy i docierają do miejscowości leżących poza ich stałą siedzibą. Wszystkie one współpracują blisko ze Związkami Zawodowymi i tzw. przedstawienia zorganizowane dla członków tych związków stanowią znaczną część dawanych przez nie spektakli. Poza Katowicami w ogólnym bilansie teatrów widoczna jest nawet czasem i poważna przewaga liczbowa tego rodzaju przedstawień. To ułatwia pracę, ale i komplikuje oraz podwyższa obowiązki teatrów, pracujących w terenie chłonnym, posiadającym niezwykle silnie rozwinięty ruch teatrów ochotniczych.

SZTUKI PLASTYCZNE

Przed wojną artyści-plastycy nie tworzyli na Śląsku środowiska. Było ich niewielu i nie mieli tu żadnego mocniejszego oparcia. Od r. 1945 sytuacja zmieniła się poważnie. W różnych ośrodkach województwa śląsko-dąbrowskiego osiadło ponad 180 plastyków, tworząc i poza Katowicami żywe i czynne skupiska pracy artystycznej (Bielsko, Gliwice). Drugim bardzo ważnym momentem jest powojenny rozwój szkolnictwa artystycznego na tym terenie. Rok 1947 przyniósł tu ostateczne ustabilizowanie typów ośrodków nauczania i ich rozmieszczenia. Jedyną szkołę wyższą dzielą Katowice z Wrocławiem. Jest nią wrocławska Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, której oddział (kierowany przez Aleksandra Raka) specjalizujący grafikę znajduje się w Katowicach. W sezonie 1947/48 prowadził on już drugi rok nauczania, na który uczęszczało 26 studentów. Rok pierwszy liczył 17 słuchaczy. Zakładami średnimi są Państwowe Licea Technik Plastycznych w Katowicach i Bielsku, przy czym w Katowicach istniało jeszcze zlikwidowane po pierwszym roku istnienia Liceum Sztuk Plastycznych. Te dwa typy szkół kształcą przyszłych artystów plastyków i przyszłych tzw. użytkowców, ludzi uprawiających różne rodzaje rzemiosła artystycznego.

Trzeci wreszcie typ ośrodków nauczania stanowią Ogniska Kultury Plastycznej istniejące dopiero od r. 1947 w Gliwicach, Bielsku i Sosnowcu, przeznaczone dla ludzi interesujących się sztuką bez względu na ich zawód i wiek, pracujące konkretnie nad kształceniem kultury plastycznej w społeczeństwie. To nasilenie terenu placówkami kształcenia artystycznego pozwala przypuszczać, że najbliższe lata przyniosą poważne zmiany w sytuacji plastyki na Górnym Śląsku. Wysoki poziom prac studentów Szkoły Wyższej (zwłaszcza w zakresie grafiki) wskazuje, że zasilą ją nowe, młode talenty, że z Ognisk Kultury Plastycznej wyjdą popularyzatorzy sztuki i krzewiciele nowych na nią poglądów.

Związek Artystów Plastyków posiada sale wystawowe w Bielsku, Bytomiu, Gliwicach i Katowicach. Z sal tych stosunkowo najczęściej wykorzystywana jest katowicka, gdzie w ostatnim sezonie odbyły się następujące wystawy: *Śląsk w sztuce*, zbiorowa artystów wrocławskich, grafiki czechosłowackiej, grafików krakowskich, plastyków nowoczesnych, rysunków Adama Marczyńskiego oraz jako ostatnia wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki członków śląsko-dąbrowskiego Okręgu ZZPAP. Zasięg oddziaływania tych wystaw jest niestety bardzo wąski. W Katowicach nie ma nawet snobizmu chodzenia na wystawy obrazów. Świadomość, że nie było tu nigdy ciekawszego środowiska artystycznego, stwarza raczej snobizm przeciwny: nie chodzić, bo nie warto. A zbiorowo wprowadza się u nas ludzi na akademie, do teatru (czasem), do kina, na zawody sportowe, nigdy natomiast nie prowadzi się ich na wystawy. Dlatego skromny salon wystawowy gości w ciągu miesiąca dwustu do trzystu widzów przeciętnie.

Druga sprawa to pojawianie się dopiero w skromnych zaczątkach nowego mecenatu sztuki. Mecenat ten zaczyna tworzyć państwo, samorząd, związki zawodowe. Prywatny nie istnieje zupełnie. Stąd fatalna sytuacja materialna artysty, który dotąd malował, rzeźbił, rysował całkowicie „sobie a muzom" bez szans na to, by dzieło jego z wystawy powędrowało w świat. Dopiero drugi salon śląski z czerwca 1948 przyniósł trochę oficjalnych zakupów i skromnych nagród. Ale fakt, że na 188 członków ZZPAP na Śląsku bierze w nim udział tylko 46, też ma swoją wymowę. Większość plastyków nie ma żadnych warunków do pracy. Ci bardziej ambitni rzucają na krótki czas inne zajęcia zarobkowe, by przygotować kilka prac na doroczną wystawę i zamanifestować w ten sposób swoje istnienie i wolę pracy.

Z poszczególnych dziedzin plastyki najlepiej rozwija się malarstwo sztalugowe i grafika artystyczna. Rzeźba posiada repre-

zentantów bardzo nielicznych i na pokazach niknie zupełnie ze swoimi kilkoma eksponatami. W malarstwie nie zarysowują się żadne grupy i żadne kierunki o określonych założeniach artystycznych. Panuje ogromna różnorodność i rozstrzelenie. Niemniej z wystawy na wystawę śledzić można wyraźny i korzystny rozwój kilku coraz doskonalej wypowiadających się talentów. W tematyce ogromna przewaga pejzażu, przy czym coraz liczniejsze motywy przemysłowe traktowane są raczej bez przekonania i nie przynoszą ciekawszych rozwiązań artystycznych.

Mimo wszystkich niedomagań sezon 1947/48 stanowi wyraźny krok naprzód w powojennym życiu środowiska artystycznego na tym terenie i przyniósł zalążki nowych, korzystniejszych sytuacji.

POCHWAŁA MUZYKI

Było na Górnym Śląsku po wojnie tak, że można się było szczycić przed krajem teatrem i muzyką. W ostatnim sezonie teatr zmuszony był zejść z pozycji przodującej, utrzymała się na niej natomiast muzyka, choć i w tej dziedzinie zaszły pewne przesunięcia.

Życie muzyczne było tu od początku bardzo intensywne. Rozbudowane zostało szeroko państwowe i samorządowe szkolnictwo muzyczne z licznymi zakładami średnimi i z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach, co decyduje o stałym dopływie nowych sił. Muzyka kameralna rozwinęła się wprawdzie bardzo słabo, a kultywowana tylko w radio, w ostatnich miesiącach jeszcze dalej podupadła. Powstały natomiast wielkie i ważne placówki muzyki symfonicznej i operowej. Chodzi przede wszystkim o orkiestrę symfoniczną Polskiego Radia, Filharmonię w Katowicach oraz o Operę Śląską w Bytomiu.

Orkiestra Polskiego Radia w Katowicach z dyrygentami Grzegorzem Fitelbergiem, Witoldem Rowickim i Włodzimierzem Ormickim jest już zespołem zbyt w Polsce znanym, by się nią tutaj szerzej zajmować. Wystarczy stwierdzić, że nie tylko stanowi ona reprezentacyjny zespół symfoniczny Polskiego Radia w miejsce tego, którego siedzibą przed wojną była Warszawa, lecz również i to, że zgodna opinia przyznaje jej pozycję najlepszej orkiestry symfonicznej w Polsce. Akceptacja tego stanowiska w opinii powszechnej nastąpiła ostatecznie w sezonie 1947/48 po koncertach w Warszawie, Wrocławiu i Krakowie, po wielu świetnych koncertach w Katowicach transmitowanych m. in. do Pragi, Paryża, Budapesztu, po długim szeregu wykonań utworów bardzo trudnych i nowych i po nawiązaniu z nią współpracy wielu wybitnych dyrygentów i solistów polskich i obcych.

Pod dyrekcją Fitelberga Szymanowski stał się czołową i żelazną pozycją repertuaru tej orkiestry. Prócz tego pierwsze wykonania otrzymały tu utwory takich kompozytorów współczesnych, jak Lutosławski, Malawski, Wójtowicz, Rudziński, Spisak. Orkiestra ta wykonała również po raz pierwszy w Polsce liczne dzieła kompozytorów obcych, przede wszystkim radzieckich. Dla kultury muzycznej środowiska ważne jest, że w sezonie tym występy orkiestry radiowej miały znacznie częściej niż dotychczas charakter publiczny i wyszły poza ciasne studio radiowe.

Dzięki temu Katowice, jak żadne miasto w Polsce, mają dwie duże orkiestry symfoniczne. Filharmonia bowiem w tym czasie uratowała i ostatecznie ugruntowała swoją egzystencję, co umożliwiło jej pracę bardziej systematyczną i lepsze rezultaty artystyczne. W jej działalności faktem szczególnie godnym podkreślenia jest praca nad popularyzacją muzyki symfonicznej poza Katowicami. Orkiestra Filharmonii bowiem stała się w dużej mierze zespołem objazdowym i koncerty swoje organizuje w różnych większych skupiskach zagłębia przemysłowego.

Trzecią niezwykle ważną placówką muzyczną jest Opera Śląska. I ona mimo że posiada stałą siedzibę w Bytomiu działalnością swoją obejmuje teren znacznie szerszy. Gra stale dwa razy w tygodniu w Katowicach, a poza tym w ostatnim sezonie dała spektakle w Zabrzu, Chorzowie, Opolu, Bielsku, Cieszynie, Sosnowcu, docierając ponadto do Krakowa. Na pracy jej odbiły się częściowo niektóre zmiany w zespole, z którego ubyło kilka wybitniejszych sił śpiewaczych. Ponieważ siłą tej opery byli młodzi, utalentowani soliści, nie mogło to pozostać bez wpływu na jej poziom artystyczny. Stan ten jednak uważać można za przejściowy.

Ta jedyna obok poznańskiej opera w Polsce posiada wszelkie warunki i perspektywy rozwoju. Pamiętać jednak warto, że praca objazdowa nie ułatwia a raczej wyraźnie utrudnia utrzymanie jednolitego poziomu i harmonijne współdziałanie wszystkich elementów widowiska operowego. Ostatni sezon przyniósł mniej niż poprzedni nowych pozycji repertuarowych. Było ich tylko trzy: *Faust* Gounoda z *Nocą Walpurgii*, balet Różyckiego *Pan Twardowski* i *Don Pasquale* Donizettiego. Z nich

Faust osiągnął powodzenie największe, wyrażające się 68-ma przedstawieniami w jednym sezonie. W nowej inscenizacji ukazały się znane już z poprzednich sezonów opery *Traviata* Verdiego i *Halka* Moniuszki, a dopełniły repertuaru dalsze wznowienia, jak: *Aida* Verdiego, *Carmen* Bizeta, *Madame Butterfly* i *Cyganeria* Pucciniego, *Cyrulik sewilski* Rossiniego i *Straszny dwór* Moniuszki.

WNIOSKI

Struktuaralnie najbardziej znamienną cechą życia kulturalnego na Górnym Śląsku jest jego decentralizacja. Mimo zaznaczonego na wstępie zróżnicowania ludnościowego teren ten nie wytwarza ekskluzywnych środowisk kulturalnych, wyłania konieczności i potrzeby, które nie pozwalają na to, by ważniejsza inicjatywa i działalność zamykała się w granicach pewnych określonych skupisk. Gdybyśmy chcieli wyodrębniać tu pewne rejony, moglibyśmy się dopatrzeć najwyżej zarysów dwóch tego rodzaju obszarów: pierwszy, to cały obszar zagłębia przemysłowego od Dąbrowy Górniczej po Gliwice łącznie z rejonem bielsko-cieszyńskim, drugi to Opolszczyzna. O takim podziale mogłyby decydować pewne odmienności problematyki kulturalnej na tych dwóch obszarach.

Niemniej granice tego podziału są o tyle nierealne, że teren opolski sam swoim potrzebom sprostać nie może i musi znaleźć mocne oparcie w tym, co robi się w dziedzinie kultury na terenie przemysłowym. Żadne z większych miast Śląska nie stanowi tak liczebnego ośrodka, by mogło zapewnić istnienie jakiejś większej i kosztowniejszej placówce kulturalnej. Każda taka placówka musi działać stale i poza swoją siedzibą, stąd charakterystyczna ruchliwość wszystkich komórek pracy kulturalnej, ustawiczna wymiana i zazębianie się poczynań. Usprawnienie i udoskonalenie tych form współdziałania jest jednym z najpoważniejszych zadań w dziedzinie organizacji pracy kulturalnej.

Jak z naszkicowanego powyżej przeglądu wynika, ta część Śląska przeżywa dotychczas okres koniunktury kulturalnej. Nigdy jeszcze nie przejawiało się tutaj tyle inicjatywy w tym kierunku, nigdy jeszcze nie zakreślano sobie planów tak szerokich i śmiałych. Rzecz w tym, by koniunktura ta została umiejętnie podtrzymana i utrwalona, by przeszła w zjawisko stałe. Przed wojną wszystkie zamiary na większą skalę kończyły się po pewnym czasie większym lub mniejszym niepowodzeniem. Stosunkowo najmocniej trzymał się teatr dramatyczny, który umiał znaleźć sobie oparcie w dobrze zorganizowanej widowni robotniczej. Ale te przypływy i odpływy inicjatywy kulturalnej dyktowane były wówczas przebiegiem płynnych procesów ekonomicznych, wahaniami koniunktury gospodarczej. Jeślibyśmy i dziś chcieli uzależnić je od tych niepewnych czynników, rozmachowi, jaki obserwujemy, grozi niewątpliwe fiasko. Kwestią podstawową jest tutaj uniezależnienie działań kulturalnych od odbiorcy dotychczasowego typu, oparcie ich o konsumenta masowego przez stworzenie w sposób wszechstronny warunków umożliwiających mu tę formę awansu społecznego.

Górny Śląsk jest terenem, gdzie przy dobrej organizacji pracy, umiejętnym, celowym i skoncentrowanym wykorzystaniu środków finansowych, jakie w różnych punktach stoją tu do dyspozycji, kultura najszybciej może zacząć nabierać cech dobra powszechnego. Proces ten będzie postępował szybko naprzód z roku na rok, z sezonu na sezon i będzie stwarzał coraz liczniejsze potrzeby. Dlatego sprawą ogromnie ważną jest, by na terenie tym skupiło się jak najwięcej elementów kulturotwórczych, które działalnością swą mogłyby bez trudności zaspokajać rodzące się potrzeby.

Z obserwacji pewnych zjawisk w ostatnim sezonie wolno wysnuć mi jednak pewne obawy, które wskazywałyby na to, że żywotność kulturalna środowiska zacznie się w najbliższym czasie przesilać. W okresie lat 1947/48 pewne straty poniósł teatr i poniosła je opera. Traci życie literackie przez przeniesienie tygodnika *Odra* do Wrocławia. Traci życie naukowe i ogólne życie kulturalne więcej niżby można przypuszczać przez zapoczątkowaną już powolną likwidację Instytutu Śląskiego na rzecz Instytutu Zachodniego. Wytwarza się zdaje się sytuacja, w której Śląsk Górny nie będzie mógł utrzymać w niezbędnym stopniu równowagi pomiędzy rozwojem kultury humanistycznej i kultury technicznej związanej z gospodarką i przemysłem.

Problem odpływu sił kulturalnie twórczych już zaczyna być aktualny i istnieje niebezpieczeństwo, że raz zapoczątkowany trudny będzie do powstrzymania. Dlatego na przełomie dwóch sezonów obowiązkiem publicysty śledzącego te sprawy jest postawienie w tym punkcie znaku ostrzeżenia. Bo osłabienie twórczej siły środowiska kulturalnego musi osłabić dwukierunkową tutaj ofensywę kulturalną: ten jej kierunek, który zmierza do pełnego podboju Śląska przez kulturę polską i ten, którego celem jest powszechność kultury.

Zdzisław Hierowski

ŻYCIE KULTURALNE WROCŁAWIA

Szkicując obraz kulturalnego życia Wrocławia w „sezonie" 1947/48 chcę popatrzeć na Wrocław tak jak na całą Ziemię Odzyskaną spojrzał niedawno w *Nowinach literackich* Kazimierz Koźniewski w artykule *Ziemia pisarzy*, to znaczy jak na miasto już „zwyczajne", wyzwolone z jakiejś początkowej egzotyczności, ośrodek, w którym dawno skończył się okres dość chaotycznego pionierstwa i który coraz pewniej staje obok innych centrów życia współczesnego.

Z takiego potraktowania szkicu wynikną dwie konsekwencje: z jednej strony — odrzucenie jakiegokolwiek poczucia „prowincjonalności" Wrocławia (którego to kompleksu wielu jeszcze nie może się wyzbyć), lecz z drugiej strony — zdecydowane wyznaczenie braków, które w mieście „normalnym" nie znajdują już usprawiedliwienia.

W jednym szeregu z czołowymi miastami Polski ustawił się Wrocław przede wszystkim jako obszerna siedziba wyższego szkolnictwa: Uniwersytetu połączonego unią personalno-organizacyjną z Politechniką oraz Wyższej Szkoły Handlowej i Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Uczelnie te w ostatnim roku skupiały 12 tysięcy studentów, co stanowiło piątą część ogółu słuchaczy szkół wyższych w całej Polsce. Taka liczba młodzieży akademickiej nadaje oczywiście miastu swoiste akcenty młodości.

Obecność zaś w zespole pedagogicznym naukowców tej miary, co indoeuropeista Kuryłowicz lub matematyk Steinhaus, zapewniła tym uczelniom nie tylko wysoki poziom wykładów (przynajmniej na katedrach obsadzonych takimi jak te nazwiskami), ale i ścisłe kontakty z naukową zagranicą.

Ruchliwości załogi Uniwersytetu i Politechniki zawdzięcza istnienie kilkanaście towarzystw naukowych (osobnych albo zorganizowanych jako filie ogólnokrajowych). Niektóre z nich wydają własne periodyki fachowe o zasięgu ogólnopolskim, a nawet światowym, jak *Eos* (organ filologii klasycznej) czy też *Colloquium mathematicum* (redagowane w kilku językach), co przy powojennych trudnościach drukarsko-edytorskich nieraz świetnie wypełnia lukę w książkowych zasobach naukowych.

Zaznaczmy jednak od razu, że i w zakresie wydawnictw książkowych Wrocław zdobył się ostatnio na szereg pozycji własnych, jak chociażby publikacje spokrewnionego z Uniwersytetem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, którego tegoroczny katalog obejmuje 40 gotowych już książek, z tego 22 wznowienia Biblioteki Narodowej. Nie spała również ostatnio stara Książnica-Atlas, co jest tym godniejsze podkreślenia, że w okresie poprzednim, 1946/47, Wrocław dysponujący kilku doskonale wyposażonymi, nowoczesnymi drukarniami obsługiwał centralne, warszawskie instytucje wydawnicze (dla przykładu: we Wrocławiu drukowano i *Nowele włoskie* Iwaszkiewicza i *Jezioro Bodeńskie* Dygata).

Obecność we Wrocławiu Ossolineum pozwoliła na urządzenie w omawianym sezonie dwóch niecodziennych wystaw bibliotecznych: 1) *Literatura polska w autografach* (katalog opracował T. Mikulski) i 2) *Dzieje języka polskiego na Śląsku* (katalog w opracowaniu St. Rosponda).

Nie chcę tu wracać do spraw wrocławskich uczelni, trudno byłoby w skąpych słowach zsumować pokaźny ich dorobek. Przejrzyście ukazała go zresztą specjalna wystawa otwarta jako aneks Wystawy Ziem Odzyskanych (ogółowi czytelników polskich przedstawił ją reportażowo G. Sinko w *Dzienniku Literackim* z 14 sierpnia — nr 33).

W sprawozdaniu tym chcę się raczej zająć mniej „ścisłymi" dziedzinami życia kulturalnego niż nauka: literaturą, teatrem, muzyką i plastyką. Nie uda mi się przy tym jednak potraktować przynajmniej niektórych z tych zakresów kulturalnej aktywności Wrocławia w oderwaniu od Uniwersytetu. Zaznacza się to przede wszystkim we wrocławskim środowisku literackim. Powstało ono bowiem i trwa w ścisłym powiązaniu z tutejszą uczelnią, a dokładniej z jej Wydziałem Humanistycznym. Związek ten najwyraźniej uosabia Tadeusz Mikulski, wykładowca na uniwersyteckiej katedrze historii literatury, a jednocześnie główny — obok Anny Kowalskiej — konstruktor pierwszej organizacji wrocławskiego ruchu literackiego: Koła Miłośników Literatury i Języka Polskiego (nazwa niezdarna, ale narzucona urzędowo) oraz współredaktor wydawanego przez to Koło kwartalnika krytyczno-literackiego *Zeszyty Wrocławskie*.

Na ujmowany tu okres przypadają 3 grube (chyba nawet za grube) numery *Zeszytów Wrocławskich*, do których redaktorowie zdołali pozyskać m. in. prace: Dąbrowskiej, Iwaszkiewicza, Krzyżanowskiego, Borowego, Kornackiego, Kowalskiego, Szewczyka, Kudlińskiego, Pigonia, Promińskiego i Macha. Sam dobór nazwisk mówi o ambicjach i walorach wydawnictwa. Ostatni z tych numerów zawiera w dziale dysku-

syjnym słuszny, choć ostry artykuł Arnolda Mostowicza, demonstrujący pomijanie przez pisarzy, nawet tu osiadłych, współczesnej tematyki Dolnego Śląska.

Zeszyty są pismem dobrym, cieszą się u pozawrocławskich recenzentów pozytywną opinią. Cóż z tego jednak, kiedy czyta je bardzo niewielu. Nawet ten mały, jednotysięczny nakład numeru nie rozchodzi się w całości. Przyczyn jest chyba kilka: 1) niewątpliwie słaby kolportaż, 2) epitet „wrocławskie", który zupełnie mylnie sugeruje lokalność tematycznego zakresu pisma, 3) zbyt wielka objętość numeru powodująca jego wysoką cenę (300 zł), 4) najważniejsza — obojętność tych, do których pismo chce dotrzeć (jaskrawy i przykry przykład: w czasie listopadowego, ogólnopolskiego Zjazdu Literatów we Wrocławiu kiosk zainstalowany w hallu miejsca obrad sprzedał tylko jeden (!) egzemplarz *Zeszytów*). Ponieważ więc przyczyny pochodzą z obu stron: i od wydawców i od oczekiwanych czytelników, zmiany na lepsze również z obydwu przyjść powinny.

Zeszyty w swym pierwotnym założeniu miały odgrywać rolę drukowanego, periodycznego archiwum wrocławskich „czwartków literackich". „Czwartki" te, również dzieło Koła Miłośników Literatury, mają już swoją tradycję, a o ich nieprzerwanym trwaniu i niespotykanej gdzie indziej frekwencji wie chyba od dawna cała Polska. W tym roku „czwartki" chlubnie przekroczyły jubileuszową setkę, goszcząc ostatnio m. in.: Bogdana Suchodolskiego, Jerzego Zawieyskiego i Tadeusza Brezę. Że „czwartki" te odgrywają we Wrocławiu rolę zasadniczą, najdosadniejszym dowodem fakt, iż pierwszą nagrodę literacką miasta przyznano w połowie omawianego tu okresu Annie Kowalskiej właśnie za organizację i stałe podtrzymywanie tej imprezy. Owa nagroda literacka Wrocławia miała zresztą wtedy charakter dość osobliwy: nie dano jej nikomu za oryginalną twórczość pisarską, lecz rozdzielono ją między dwie osoby w uznaniu zasług przy organizacji kulturalnego życia miasta: obok Anny Kowalskiej (za „czwartki") dostał ją dyrektor Jerzy Walden (za teatr). Decyzję tę, która też wywołała różnego rodzaju komentarze, nieraz ironiczne (nawet w *Odrodzeniu*), uzasadniano brakiem kandydata, który by spełniał statutowe kryterium pisania o Wrocławiu (rzeczywiście — jeśli chodzi o dzisiejszy Wrocław jako temat absencja pisarska jest uderzająca). Nieoficjalna pogłoska mówiła w okresie przyznania nagrody, że jury nie wiedziało o tym, iż w Zarządzie Miejskim leżała osobna nagroda teatralna. (Zresztą komentowana tu nagroda była śmiesznie niska).

Wspomniałem już, że dotychczas jedyną formę organizacyjną literatury wrocławskiej stanowiło Koło Miłośników. Dopiero na początku tego sezonu skompletował się tu liczebnie skromny Oddział Związku Literatów. Prezesem jego jest obecnie Stefan Łoś, autor popularnych wśród młodzieży książek dla niej, postać bardzo ruchliwa i zasłużona organizacyjnie, szczególnie w okresie Zjazdu Literatów, na którym Łoś pełnił w imieniu młodego Oddziału obowiązki gospodarza.

Nowopowstały Oddział Związku rozpoczął swą działalność od urządzania codwutygodniowych „poniedziałków u literatów", które miały tym różnić się od „czwartków", że gdy tamte obejmowały najróżnorodniejszą tematykę kulturalną (przykłady: „czwartek" Gepperta, *O czytaniu obrazu* lub Wereszyckiego *Złudzenia' Wiosny Ludów* albo Steinhausa *Wrażenia amerykańskie*), „poniedziałki" przeznaczono wyłącznie na autorskie wieczory twórczości oryginalnej. W praktyce jednak, chociaż niektóre tej zasadzie rzeczywiście odpowiadały (występy: Gałczyńskiego, Kotta, Macha), granica między „czwartkami" a „poniedziałkami" się zatarła i po kilkunastu wieczorach tę nową imprezę słusznie zlikwidowano, decydując przeznaczone na nią fundusze zużyć na wydawanie własnej biblioteki poetów. A czeka ich na to kilku: oprócz Tadeusza Zelenaya, który trwa ciągle przy tradycjach skamandryckich, są trzej młodzi poeci wrocławscy, z których pierwszy, Jan Pierzchała, ma za sobą jeden własny tomik („Arkusz Śląski" nr 10) i od zawartości tego tomiku dość daleko już odbiegł w swym gwałtownym rozwoju (wystarczy zestawić wiersze z „Arkusza" z jego *Księżycem* w *Odrodzeniu*), Elżbieta Miłanczówna wyzwala się stopniowo z dotychczasowego egotyzmu (*Poemat śląski* w *Odrze*), a Tadeusz Urgacz przechodzi od wiersza awangardowego do poetyckiego „plakatu" w stylu Majakowskiego. Pewne obietnice kryją się też za nazwiskami najmłodszych: Tadeusza Kopaczyńskiego i Czesława Hernasa.

Grupę młodych zamykają dwaj zdolni recenzenci: Jerzy Ziomek, przyswajający sobie narzędzia krytyki socjologicznej i Jan Gawałkiewicz, który posługując się na razie tylko bystrymi spostrzeżeniami indywidualnymi określonej metody badawczej jeszcze nie wybrał.

Zasadniczy trzon tutejszego ośrodka literackiego stanowią: Anna Kowalska, która z prac własnych oddała ostatnio do druku

zbiór *Opowieści greckich* (znanych już częściowo z *Odrodzenia*), Wojciech Żukrowski, który pisze już [illegible]ecią we Wrocławiu książkę i Tadeusz Mikulski kończący swój cykl dwudziestu szkiców ukazujących kontakty wielkich Polaków z dawnym Wrocławiem pt. *Spotkania wrocławskie*. Zespołu „starszych" dopełnia Julian Lewański, rozsypujący ostatnio po czasopismach i programach radiowych cenne informacje z pogranicza estetyki i krytyki literackiej. Przy tym wszystkim wrocławskie środowisko literackie nie jest dość zwarte i jego kontakt z gorliwie uczęszczającą na „czwartki" publicznością jest zbyt luźny. Wydaje się, że w znacznym stopniu mogłoby temu zaradzić wznowienie dyskusyj na „czwartkach", gdyż w ostatnio spetryfikowanej swej formie zebrania czwartkowe miały charakter imprezowo-widowiskowy.

Próby wznowienia czwartkowych dyskusyj podejmował tylko teatr wrocławski. Z jego inicjatywy bowiem już w poprzednim sezonie jeden z „czwartków" poświęcono przedyskutowaniu *Dwóch teatrów* Szaniawskiego, a w sezonie omawianym sztuki Priestleya *Inspektor przyszedł*. Że taka inicjatywa jest tu potrzebna, najdosadniej świadczy frekwencja publiczności jeszcze większa niż zwykle. Wynikała ona oczywiście nie tylko z chęci publicznej wymiany myśli w ogóle, ale i z zainteresowania teatrem, które we Wrocławiu jest szczególnie intensywne.

Nie tylko jednak teatr wkraczał na „czwartki", pojawiała się na nich również tematyka muzyczna: ks. dr Feicht mówił tam o polskiej pieśni ludowej Dolnego Śląska, uzupełniając odczyt dźwiękową ilustracją fortepianową. Nawet plastyka do nich dotarła: Eugeniusz Geppert wygłosił na „czwartku" referat *O czytaniu obrazu*. Referat ten był we Wrocławiu szczególnie wskazany przede wszystkim dlatego, że tutejszy, znacznie liczniejszy niż literatów, zespół plastyków uprawia sztukę nie tradycjonalną, a tym samym niełatwą dla przeciętnego jej „konsumenta". Wrocławscy malarze z prezesem Oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków Geppertem i twórcą przedwojennego „Zwornika" Emilem Krchą na czele reprezentują w swej większości tendencje kolorystyczne, dążność do budowania obrazu niemal wyłącznie barwą. Tendencje owe świadczą o współczesności wrocławskich plastyków, o ich łączności z bieżącą myślą artystyczną Francji. Takie malarstwo, szczególnie gdy równocześnie uwzględnia tematykę społeczną, jak to kiedyś w *Nowinach literackich* proponowała Helena Krajewska, jest naprawdę nowoczesne i twórcze.

Wrocław ma wyjątkowo wdzięczną publiczność teatralną, co jest zjawiskiem tym pozytywniejszym, że — jak wykazują dane statystyczne — większość mieszkańców tego miasta stanowi ludność, która napłynęła tu z małych miasteczek, a nawet wsi. Łączy się z tym i sprawa socjalnego składu tej ludności: główna jej część to ludzie ciężkiej pracy. I trzeba przy tym przyznać, że teatr wrocławski nie pokpił swej wynikającej z tego zjawiska roli, jest teatrem może najbardziej uspołecznionym w Polsce. Potwierdzają to znowu przykładowe dane cyfrowe: w ciągu jednego miesiąca (grudnia 1947) wydano 6000 zniżkowych biletów dla robotników, przeciętnie 3—4 razy w miesiącu odbywały się specjalne poranki teatralne z biletami po 30 do 70 zł.

Wiąże się z tym również specyficzne, pedagogiczne zadanie teatru. Wiadomo przecież, że — zgodnie chociażby ze spostrzeżeniami niektórych klasyków marksizmu — gusty proletariatu ulegają często sugestii gustów mieszczaństwa i stąd tandeta filmowa czy teatralna ma większe powodzenie u masowego widza niż rzecz naprawdę wartościowa. Teatr więc — jak powiedzieliśmy — uspołeczniony, zyskując nową publiczność z warstw pracowniczych, musi ją przygotowywać do świadomej percepcji poważniejszego repertuaru.

Dyrekcja wrocławskiego teatru w początkach sezonu zdawała sobie sprawę z tego obowiązku: gdy pod kierownictwo dyr. Waldena oprócz dotychczas przezeń prowadzonego Teatru Wielkiego oddano także salę tzw. „Teatru Popularnego", Walden postanowił podzielić między te dwie sceny funkcje w ten sposób, że kiedy pierwszą będzie wypełniał repertuar „poważny", z drugiej — sztuki popularniejsze będą widza mniej wyrobionego „przyzwyczajały" i przygotowywały do „konsumcji" tego, co da Teatr Wielki. Niestety, kierując się zapewne względami kasowości, sprawę tę w ciągu sezonu zlekceważono: w Teatrze Popularnym wystawiono wprawdzie na początku *Dom otwarty* Bałuckiego i *Madame sans gêne* Sardou — sztuki lekkie, ale do przyjęcia w najprzyzwoitszym teatrze, potem jednak ta początkowa linia wyraźnie się załamała: przyszła *Szesnastolatka* F. i A. Stuartów i *Ładna historia* G. Caillaveta, R. de Flersa i S. Reya — dwie sentymentalne komedyjki obliczone na najmniej wybredny smak drobnomieszczański, które — jak to dowcipnie określił jeden z miejscowych recenzentów — prześcigały się w ilości aktorek rozbierających się na scenie. To bardzo

się „podobało", ale i bardzo kłóciło ze szlachetnymi założeniami sceny „Popularnego". A przecież założeniom tym odpowiadałyby niewątpliwie rzeczy Moliera, Fredry, Zapolskiej czy Perzyńskiego. Brak więc stosownego repertuaru nie mógłby tu służyć za usprawiedliwienie.

Ten szkodliwy brak konsekwencji zaznaczył się nawet na drugiej scenie, tej „zasadniczej", gdzie w połowie sezonu wystawiono melodramatyczną sztukę Georgesa Manker Wattersa i Artura Hopkinsa *Artyści*, bardzo kasową i efektowną, ale w Polsce zupełnie słusznie przeniesioną ostatnio z teatrów wielkorepertuarowych do łódzkiej „Syreny". Nikt przecież nie może mieć dziś wątpliwości, że niby-psychologiczny i niby-socjalny sens tej sztuki wywołuje łezkę już mocno zdezaktualizowaną.

Teatr wrocławski zademonstrował jednak w tym sezonie niejeden dowód swych wysokich nawet ambicji artystycznych. Nie widzieliśmy wprawdzie ani obiecanego przez dyrekcję na początku sezonu *Otella* Szekspira, ani *Bajki* Świetłowa, ale kilka sztuk i dobrze wybrano i dobrze zagrano. I tak: w Teatrze Wielkim *Cyrulika Sewilskiego* Beaumarchais'go wystawiono z efektywną starannością, *Ocalenie Jakuba* Zawieyskiego było naprawdę wielkim osiągnięciem scenicznym (zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę wykonanie i scenografię, bo jeśli chodzi o sam utwór, wywołał on pod względem ideologicznym poważne zastrzeżenia politycznie uświadomionego odłamu widowni; świetnie zorganizowana przez WK PPR dyskusja wrocławskich działaczy kultury przyniosła plon dla autora zdecydowanie negatywny), *Żołnierz i bohater* Shawa cieszył się powodzeniem zasłużonym, a *Harry Smith odkrywa Amerykę* Simonowa stanowiło bardzo ambitne zamknięcie sezonu; w „Popularnym" — *Świerszcza za kominem* Dickensa i *Fircyka w zalotach* Zabłockiego ukazano w całkowicie własnych, godnych każdej dobrej sceny polskiej, koncepcjach reżyserskich.

O pewnej śmiałości wrocławskiego teatru świadczy fakt ryzykowania prapremier: z jednej z nich — polskiej prapremiery *Inspektor przyszedł* Priestleya — Wrocław wyszedł całkiem obronną ręką, z drugiej — już najściślejszej prapremiery — *Spartakusa* Dobrowolskiego tak wyjść nie mógł, gdyż nie pozwoliły na to wady samej sztuki, zarówno jej nierówności w koncepcji ideologicznej, jak i ogólna niesceniczność.

Aktorska obsada teatrów wrocławskich to właściwie zespół bez „gwiazd". Jedyną pozycję „gwiazdorską" stanowił Jan Kurnakowicz, który grał tu wprawdzie tylko przez pół sezonu, oficjalnie jednak jest na stałe „przypisany" do Wrocławia, gdzie indziej występując właściwie gościnnie.

W tym roku Kurnakowicz grą swą wzmocnił znowu wrocławską realizację *Żołnierza i bohatera* Shawa, *Harry Smith odkrywa Amerykę* Simonowa i *Oświadczyn* Czechowa. Z pozostałych aktorów nie można pominąć nazwisk: Zdzisława Karczewskiego, Mariana Godlewskiego (którzy są jednocześnie reżyserami), Antoniny Dunajewskiej (jej interpretacji ról staruszek mógłby Wrocławowi zazdrościć każdy teatr w Polsce), Janiny Martynowskiej, Haliny Dzieduszyckiej, Stefanii Waldenowej (której zresztą na ogół powierzano nieodpowiednie dla niej role amantek, kiedy w jedynej „właściwej skórze" czuła się jako siostra-pielęgniarka w *Świętym płomieniu* Sommerseth Maughama), Mieczysława Serwińskiego, Mariana Nowickiego i Jerzego Sobieraja, a z najmłodszych: Marii Chodeckiej i Anny Redlichówny. Samego Waldena wolimy jako reżysera niż jako aktora.

Teatr wrocławski nie może być jeszcze teatrem bez zarzutu. Składa się na to wiele przyczyn obiektywnych. Nie do ostatnich należy ta, że teatr ten ciągle jeszcze czeka na ukończeniu odbudowy własnego gmachu (nowoczesny budynek teatralny przy ul. Zapolskiej ze sceną obrotową i widownią na 1200 osób pozostaje w permanentnym remoncie) i na razie ciśnie się we wspólnym domu z Operą Dolnośląską (obecnie zajmowany budynek jest właściwie gmachem Opery).

Nowy dyrektor Opery Wrocławskiej Kazimierz Wiłkomirski objął ją w momencie, gdy znajdowała się na dnie kryzysu finansowego wynikającego przede wszystkim z nieustalonej sytuacji prawnej tej instytucji. Mimo to w ciągu sezonu dokonał w niej tyle, że operę tutejszą można śmiało postawić na trzecim miejscu w Polsce, po Bytomskiej i Poznańskiej. Dorównać tym dwom oczywiście jeszcze nie mogła, choćby dlatego, że tamte mają już ustalone tradycje (Bytomska jako kontynuatorka dawnej lwowskiej, a Poznańska jako odrodzona na własnych przedwojennych fundamentach) oraz znacznie większe subwencje urzędowe. Osobną przeszkodę w rozwoju stanowiła konieczność dzielenia się orkiestrą z Filharmonią i dramatem (orkiestrą zebraną — nawiasem mówiąc — przypadkowo, której skład jednak w ciągu sezonu został tak przeszeregowany, że osiąga on rezultaty coraz wybitniejsze).

Omawiany okres Opera rozpoczęła wznowieniami z roku zeszłego: *Halką*, *Toscą* i *Traviatą*, stopniowo przechodząc do no-

wych premier, wśród których aż połowa to rzeczy czeskie: *Sprzedana narzeczona* Smetany, *Czart i Kaśka* Dwořaka i balet Nedbala *Od bajki do bajki*. Ta nieco dysproporcjonalna przewaga muzyki czeskiej mogła mieć swe źródło w stałej obecności we Wrocławiu zdolnego dyrygenta czeskiego Oldřicha Lapki, który wiele pietyzmu wkładał w orkiestralne opracowanie utworów swojej ojczystej muzyki. Zresztą nawet reżyserię pozycji czeskich starano się oddać w ręce najodpowiedniejsze: do opracowania *Czarta i Kaśki* (operę tę wystawiono we Wrocławiu dopiero po raz drugi w Polsce) zaproszono z Pragi głównego reżysera „Ceskeho Divadla" Józefa Munclingra, co było pomysłem dyrektora Wiłkomirskiego nader szczęśliwym. Pod kierownictwem Munclingra zespół wrocławski wyraźnie poprawił wizualną stronę wykonania opery.

Podkreślona tu nieproporcjonalna przewaga repertuaru czeskiego, spowodowana też koniecznością improwizacji, o tyle nie była szkodliwa, że rzeczy czeskie cieszyły się dużym powodzeniem wśród wrocławskiej publiczności. Z pozycji repertuaru klasycznego wystawiono w tym roku *Wesele Figara* i trzeba przy tym przyznać, że ten egzamin zespołu i publiczności wobec koronkowej, abstrakcyjnej muzyki Mozarta udał się w pełni.

W przystępie jednak całkowitej szczerości gotów jestem twierdzić, że na scenie Opery Dolnośląskiej najmocniej zaprezentowano widowiska nie operowe, lecz baletowe. *Szecherezada* Rimskiego-Korsakowa była osiągnięciem bez usterek. Jej reżyser, utalentowany baletmistrz Patkowski, pokaże zapewne jeszcze niejedno nie tylko Wrocławowi, ale całej Polsce.

Balet *Od bajki do bajki* przedstawił się gorzej z winy samego rozwlekłego utworu, w którym reżyser Matuszewski nie poczynił koniecznych skrótów. Połączona wspólnym kierownictwem z Operą wrocławską Filharmonia dała w ciągu omawianego sezonu dwanaście wielkich koncertów symfonicznych i kilka popularnych. W programie ich oprócz „żelaznego" repertuaru symfonicznego, a więc utworów: Beethovena, Brahmsa, Chopina, Czajkowskiego, Mozarta i Rachmaninowa, mieściły się dzieła muzyki współczesnej: koncerty fortepianowe Ravela i Szeligowskiego, *Symfonia armeńska* Chaczaturiana, *Grunwald* Maklakiewicza, uwertury Bacewiczówny i Szałowskiego, *Rapsodia rumuńska* Enesco i *Poemat żałobny na orkiestrę smyczkową* Wiłkomirskiego. Jako soliści występowali tu — pianiści: Szpinalski, Woytowicz, Kędra, Wiłkomirska, Szymonowicz i Łoboz, skrzypkowie: Umińska, Dubiska, Hakowska, śpiewacy: Garda, Latoszewska, Wojtaszewska i Zofia Łosakiewicz — oraz wybitny flecista czeski: dr Kašlik. Dyrygowali — oprócz Wiłkomirskiego — Zdzisław Górzyński i dr Vaclav Smetaček (dyrygent orkiestry symfonicznej w Pradze).

Pod dyrekcją Wiłkomirskiego wyraźnie podniosła się dyscyplina 64-osobowej orkiestry Filharmonii Wrocławskiej i ostatnio można już mówić o osiągnięciu przez nią charakterystycznej własnej barwy, opierającej się przede wszystkim na dobrym zespole pierwszych skrzypiec i na wydatnym stonowaniu brzmienia instrumentów blaszanych.

Nie chcąc korzystać z niewygodnej zresztą sali teatralnej (w której miesięcznie tylko osiem wieczorów oddaje się imprezom muzycznym) Filharmonia przeniosła wpierw swe koncerty do nowoczesnego studia Polskiego Radia na Krzykach, a przy końcu sezonu na przebudowaną własnym kosztem akustyczną estradę kina „Śląsk".

Popularyzując muzykę wśród ogółu pracujących Filharmonia urządzała specjalne imprezy dla robotników. Do nich należały bezpłatne koncerty w studio Radiowym i nawet w samych fabrykach *(exemplum:* koncert muzyki popularnej w stołówce Państwowej Fabryki Wagonów). Przy tych imprezach wiele zależało od organizacji widowni, czym powinny były się zająć dyrekcje zakładów pracy i OKZZ. Niestety, w tym wypadku czynniki te raczej zawiodły: gdy na przykład na urządzany przez Centralne Biuro Koncertowe recital wiolonczelowy Miloša Sadly dostarczono Okręgowej Komisji Związków Zawodowych 150 czy 200 biletów dla robotników, OKZZ ich nie wykorzystała.

Wspomniane tu Biuro Koncertowe pod kierownictwem Stefana Syryłły to osobny tor muzycznej aktywności Wrocławia. Zajmowało się ono muzyką kameralną (świetne recitale: Wandy Wiłkomirskiej, Henri Kocha i Miloša Sadly) — niestety, musiało z tej działalności zrezygnować wobec obojętności społeczeństwa (czy raczej tylko jego organizatorów). A brak muzyki kameralnej to zasadnicza luka w całkiem pozytywnym obrazie tutejszego życia muzycznego.

Wiele elementów ożywiających wprowadza do tego obrazu wyjątkowo ruchliwa organizacja społeczna — Dolnośląskie Towarzystwo Muzyczne, którego prezesem nie tylko honorowym jest prezydent miasta Bronisław Kupczyński, a dwa jego filary to doskonały skrzypek Mieczysław Halpon i znany muzykolog polski ks. prof. Hieronim

Feicht. Towarzystwo to prowadzi kilka szkół muzycznych i przez cały sezon organizowało systematyczne audycje muzyczno-dydaktyczne dla młodzieży szkolnej i robotników, łącząc demonstrację dzieł muzycznych z odpowiednim komentarzem słownym.

Rzeczą nie do pominięcia jest też fakt, że Wrocław to chyba jedyny w Polsce ośrodek stałego uprawiania muzyki organowej (posiada największe w kraju organy w kościele św. Elżbiety, nie mówiąc już o innych kościołach). W Politechnice, która również dysponuje tym instrumentem, odbyło się przy wyjątkowo dużej frekwencji kilka koncertów organowych, a z kościoła uniwersyteckiego kilkakrotnie transmitowano takie koncerty (świeckie) na całą Polskę. Grali w nich: najlepszy w kraju organista-wirtuoz Oćwieja i prof. Bidziński.

Wrocławski Oddział ZPAP w ostatnim sezonie znacznie wzmógł swą działalność: wystarczy wspomnieć, że gdy w roku poprzednim urządził tylko dwie wystawy, w tym zorganizował ich sześć: 1) w grudniu-styczniu zbiorową prac własnego ośrodka, 2) w lutym-marcu wymienną Oddziału Poznańskiego (bo wrocławska „pojechała" do Poznania), 3) w kwietniu tzw. „wystawę niezależnych", 4) wraz z SARPem — pokaz rysunków z konkursu *Piękno Wrocławia*, 5) zbiorową wystawę prac Emila Krchy i 6) na okres W. Z. O. wystawę plastyki wszystkich okręgów Ziem Odzyskanych.

Z wystaw tych na najbardziej wyrównanym poziomie utrzymane były: pierwsza — zbiorowa wrocławskiego ośrodka i wystawa Krchy. Zdecydowanie błędnie natomiast zorganizowano wystawę prac „niezależnych". Nazwa jej bowiem kazała się domyślać, że urządzono ją — podobnie jak jej osławiony odpowiednik warszawski — tylko po to, by dać możność zaprezentowania swych obrazów tym malarzom, których prace ze względu na poziom były dotychczas odrzucane przez komisję kwalifikującą eksponaty. (Bo przecież od czasu wystawy warszawskiej na pytanie: — Niezależni, ale od kogo? — trzeba odpowiadać: od *jury*, od komisji artystycznej i od... postulatów współczesnej sztuki.) Tymczasem na wystawie tej oprócz „niezależnych" umieszczono także prace artystów, którzy stale biorą udział w wystawach „normalnych". Wywołało to tylko szkodliwe dla prawdziwych plastyków współczesnych nieporozumienia. Zaszkodzili sami sobie.

Najpoważniejsze indywidualności Wrocławskiego środowiska plastyków to: Leon Dołżycki (przedwojenny bojownik nowej sztuki, wytrawny jej teoretyk, a jednocześnie doświadczony twórca-kolorysta), Eugeniusz Geppert (dla którego tematyka batalistyczna jest pretekstem do uczciwych rozwiązań formalnych), Stanisław Dawski (znany rysownik, członek *jury* tegorocznego konkursu olimpijskiego w zakresie grafiki, malarz, który uproszczone elementy natury podporządkowuje ogólnemu prawu harmonii, kształtu i barwy, zachowując idealną płaszczyznę obrazu), Emil Krcha (który na wspomnianej wystawie swego 20-letniego dorobku ukazał wybitną zdolność znajdowania zupełnie indywidualnego wyrazu malarskiego) i Maria Jurczenko (reprezentująca malarstwo „instynktowe", pozornie naiwnymi środkami osiąga wielką ekspresję obrazu). Na osobne wymienienie zasługują trzej malarze młodsi, będący obecnie w stadium twórczego eksperymentowania: Maria Dawska, Władysław Kamiński i Andrzej Will. Z rzeźbiarzy pracują tu: Borys Michałowki i Antoni Mehl.

Główni artyści wrocławscy pracują jako wykładowcy i instruktorzy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Ten nowy typ szkoły artystycznej, na podbudowie sztuki czystej przygotowuje słuchaczy do pracy w różnych działach sztuki stosowanej, użytkowej, co się bardzo przyda wielu działom naszej produkcji przemysłowej.

Dla popularyzacji zagadnień nowoczesnego malarstwa, rzeźby i architektury wśród ogółu społeczeństwa utworzono w październiku 1947 przy tutejszym ZPAP Ognisko Kultury Plastycznej pod dyrekcją prof. Dołżyckiego. Ognisko to, do którego należy kilkadziesiąt osób spośród robotników i młodzieży, może — przy stałym rozszerzaniu swego wpływu — odegrać zasadniczą rolę w dążeniu do usunięcia linii odgraniczającej społeczeństwo od współczesnej plastyki, do likwidacji hermetyzmu tej sztuki. Ognisko urządza ruchome wystawy dla świetlic robotniczych, przeprowadza popularne wykłady z przeźroczami, docierając także do świetlic wojskowych. Każdego piątku odbywają się w Ognisku wieczory dyskusyjne.

W czasie całego sezonu plastycy wrocławscy mieli prawo skarżyć się na skandaliczny fakt, że instytucje publiczne (na osoby prywatne trudno w tym wypadku liczyć) nie zakupywały prawie żadnych ich prac, ciągle jeszcze tolerując w swoich budynkach pseudo-artystyczne „kicze" i oleodruki poniemieckie. Ostatnie miesiące omawianego sezonu zajęły plastykom wrocławskim oczywiście przygotowania do Wystawy Ziem Odzyskanych, ale ta gigantyczna impreza artystyczna o znaczeniu ogólno-

krajowym — to osobny rozdział w życiu Wrocławia, tego miasta już „normalnego".

Obecna aktywna „zwyczajność" życia miasta, podobnego już do każdego innego większego ośrodka Polski, jest najlepszym eksponatem na tę jedyną w naszej historii wystawę.

Tadeusz Lutogniewski

DOLNY ŚLĄSK A ZAGADNIENIE KULTURY

Jeśli idzie o zagadnienia kulturalne, to Dolny Śląsk należy traktować nieco inaczej niźli inne Ziemie Odzyskane, że wymienię Warmię i Mazury, i przykładać do niego inną miarę, przystosowaną bardziej do warunków, w jakich się znajduje. Nie można zapominać, że Dolny Śląsk od drugiej połowy XV wieku traci łączność z macierzą polską, a od chwili wejścia w orbitę wpływów niemieckich staje się terenem poddawanym systematycznie zaciekłej germanizacji. Wielu uczonych rodem z Dolnego Śląska, jak Wawrzyniec Corvinus czy Maciej Strubicz, przenosi się do Polski Środkowej i kraj, pozbawiony przewodnictwa kulturalnego ulega stopniowo obcym wpływom, zmieniając swe duchowe oblicze. Wsie i osiedla wynaradawiają się w sposób niewątpliwy, zwłaszcza za panowania Fryderyka Wielkiego, którego eksterminacyjna polityka w stosunku do elementu polskiego nie kazała czekać długo na rezultaty. Jedynie Wrocław, jako ośrodek o ugruntowanych polskich tradycjach kulturalnych, broni się zdecydowanie i skutecznie przed naporem niemczyzny i zachowuje polskość po najdalsze lata. Tępienie żywiołu polskiego miało charakter metodyczny. Zamieszkałą tu ludność zmuszano do wypierania się polskości, zmieniając przy każdej okazji nazwiska polskie na niemieckie. W stosunku do opornych chłopów stosowano zwykłe rugi. Na miejsce usuniętych sprowadzano osadników niemieckich, którymi stopniowo zapełniono teren Dolnego Śląska. Księżom kazano w krótkim czasie nauczyć się języka niemieckiego, a do szkół przydzielono nauczycieli niemieckich, rekrutujących się w znacznym stopniu z wszelkiego rodzaju szumowin, dla których nie było miejsca nawet we własnej ojczyźnie. Nic dziwnego, że przy takiej polityce oficjalne spisy ludności z roku 1910 określają liczbę Polaków na terenie Dolnego Śląska na 66 tysięcy. Liczba ta uległa niewątpliwie dalszemu uszczupleniu w okresie następnych trzydziestu lat, zważywszy że starsze pokolenie z roku na rok zmniejszało swój stan posiadania, a na młodsze nie można było liczyć i należało je raczej uważać za stracone dla Polski. Przed dwoma laty brałem udział w pracach komisji weryfikacyjnej, której zadaniem było ułatwienie powrotu na łono ojczyzny tym wszystkim Polakom, którzy mieszkali za czasów niemieckich na terenie powiatu jeleniogórskiego. Pamiętam, przesuwały się przed nami sznury tubylców, którzy w większości wypadków albo słabo władali językiem polskim, albo wcale nim nie mówili, i wrażenie, jakie po sobie zostawili, było tak przygnębiające i bolesne, że dziś jeszcze nie mogę otrząsnąć się z niego. Starsze pokolenie ma jeszcze jakie takie poczucie polskości, ale młodsze, zwłaszcza to, które pobierało nauki w szkołach hitlerowskich, pozbawione jest go całkowicie. Sporo było takich Gliszczyńskich czy Kucharzewskich, którzy nie tylko że nie znali w ogóle języka polskiego, ale wyrażali jeszcze gotowość wyjazdu do Niemiec. Tu nie można się łudzić i trzeba rzeczywistości spojrzeć prosto w oczy. Autochtoni stanowią na Dolnym Śląsku tak nikły odsetek, że nie sposób brać ich w rachubę przy rozwiązywaniu zasadniczych problemów kulturalnych związanych z tym terenem. Mówmy bez osłonek, autochtoni ci, to z małymi wyjątkami mocno zgermanizowani Polacy, których zmusza do pozostania tutaj raczej sprawa materialna: jakieś gospodarstwo, dom, rozbudowany warsztat pracy itp. Inaczej jest na Mazurach i w Warmii. Oczywiście, można zastanawiać się, jak to czyni Ossolineum, nad sposobami budzenia ducha polskiego wśród autochtonów, ale trzeba zawsze pamiętać, że możemy ich zdobyć dla Polski raczej na drodze przewidzianych korzyści materialnych.

Innego rodzaju zagadnieniem jest sprawa ludności napływowej, która przybyła tu po ostatniej wojnie i pochodzi z różnych dzielnic Polski przedwojennej z przygniatającą większością ludności z kresów wschodnich. Ludność tę trzeba za wszelką cenę związać w tempie przyśpieszonym z nową ziemią, na którą przyszła, usunąć różnice międzydzielnicowe dość jaskrawo ujawniające się przy każdej okazji i stworzyć nową kulturę dla tej ziemi, z której kilka wieków obcego panowania starło dowody polskości, pozostawiając słabe zaledwie ślady tego, co tu kiedyś było. Dolny Śląsk, a zwłaszcza jego część południowo-zachodnia, był terenem nieustannych tarć i walk o hegemonię wpływów i czeskich, i niemieckich, i polskich. Jedynie tolerancyjna Polska wpływów swych nie narzucała przy pomocy oręża, gdy tymczasem nasi sąsiedzi utrwa-

lali nowy porządek rzeczy ogniem i żelazem. Temu też przypisać należy, że wpływy nasze na tych ziemiach zostawiły minimalne zaledwie ślady i odnaleźć je można raczej w starych księgach, po cmentarzach, w aktach kościelnych i cywilnych. Z drugiej strony trzeba stwierdzić, że znaczna większość Polaków tu przesiedlonych nie zdaje sobie nawet sprawy ze znaczenia tego epokowego wydarzenia, jakim jest włączenie Ziem Odzyskanych do organizmu polskiego i jaką rolę mogą odegrać te ziemie w razie wprowadzenia w czyn idei o odwecie germańskim. I znów należy spojrzeć prawdzie w oczy, aby obraz, który chcemy sobie przedstawić, stał się dla nas wyrazisty i jasny i aby nie było żadnych wątpliwości, że wyobraźnia nasza opierała się na rzeczywistości. Otóż ludność tutejsza składa się w znacznej mierze z elementu mało uświadomionego, o zastraszającym odsetku analfabetów, słabo wyrobionego pod względem patriotycznym, zobojętniałego na wszystko pod wpływem przeżyć wojennych i mało ceniącego sobie nawet sprawy materialne. Element to trudny i niewdzięczny do oświecania i wychowywania, a już zupełnie nie nadający się w tej chwili, jako obiekt, do poważniejszej pracy kulturalnej. Trzeba nie lada wysiłku, aby wykrzesać w tutejszych ludziach jakąś iskrę zainteresowania, jakąś reakcję wewnętrzną: jest to typowa orka na ugorze bez cienia nadziei na jakiekolwiek plony. Można liczyć jedynie na młodsze pokolenie, o ile, rzecz prosta, wychowanie pójdzie w odpowiednim kierunku. W tej chwili odczuwa się tutaj brak kwalifikowanych sił nauczycielskich, a trudno uwierzyć, że brak ten zostanie wyrównany w ciągu najbliższego czasu. Niemniej nie wolno opuszczać rąk, trzeba pracować usilnie nad podniesieniem stanu oświaty na tej ziemi, mobilizując w całej Polsce co lepsze siły nauczycielskie i przesiedlając je na te ziemie. Jest to sprawa najważniejsza i po prostu trzeba bić na alarm, aby nie zaprzepaścić czasu i nie zmarnować ludzi. Byłem obecny w charakterze czynnika społecznego przy egzaminach dojrzałości w tutejszym Liceum Pedagogicznym, z którego wychodzą w świat ekipy nowych sił nauczycielskich i, niestety, muszę powiedzieć, że średni poziom umysłowy abiturientów jest za niski. Tej sprawy nie można zaniedbywać, nie można jej odkładać na później, gdyż wśród szeregu zagadnień ona właśnie jest najważniejsza, bo od niej zależy przyszłość tej ziemi i jej kultury.

Nie wiem, jak jest na innych terenach przyłączonych do Polski. Tu na Dolnym Śląsku własnej kultury jeszcze nie ma, znajduje się ona dopiero w fazie tworzenia, co może trwać równie dobrze dziesiątki lat. Z tego powodu nie sposób stawiać pisarzowi tu zamieszkałemu (a jest ich zaledwie kilkunastu!) wymagań odnośnie pracy twórczej, skoro na razie nie ma dla kogo pisać. Biorąc udział w akcji odczytowej organizowanej od kilku miesięcy przez Oddział w Jeleniej Górze Związku Zawodowego Literatów Polskich miałem możność stykać się z niejednym audytorium złożonym z osobników najróżnorodniejszego pokroju, i doszedłem do wniosku, że wiele jeszcze, wiele pracy przygotowawczej trzeba włożyć, aby wychować sobie odbiorców literatury. Pisarz mimochcąc, wbrew nieraz własnym upodobaniom, musi współdziałać z nauczycielem nie w upowszechnianiu wiedzy szkolnej, ale w upowszechnianiu literatury polskiej. Mówi się szeroko o zadaniach i obowiązkach pisarza na Ziemiach Odzyskanych, ale wszystkie te frazesy wygłasza się mając słabe pojęcie o potrzebach kulturalnych mieszkańców tych ziem, o ich strukturze psychicznej, nastawionej raczej negatywnie do poczynań kulturalnych. Tu właśnie wychodzą na jaw w całej rozciągłości rezultaty polityki rządów przedwojennych w Polsce w stosunku do tych czy innych warstw ludności. Ludność zabużańska należała do najbardziej upośledzonych warstw, którym nie stawiało się żadnych wymagań poza płaceniem podatków. Mieszkając w Środkowej Polsce, mieliśmy o tej ludności nadzwyczaj słabe pojęcie, nie wiedzieliśmy częstokroć, że w ogóle istnieje i dziś dopiero, gdy los nas zetknął bezpośrednio z nimi, konstatujemy, iż nawet w silnie rozwiniętej wyobraźni nie przedstawialiśmy sobie podobnie opóźnionych w rozwoju kulturalnym osobników. Większość pisarzy zamieszkała tu, na południowo-zachodnim odcinku Dolnego Śląska, uświadomiła sobie od razu, natychmiast po przybyciu na te ziemie, jakie są jej obowiązki i zadania. Zamiast zamykać się w wieżach z kości słoniowej i tworzyć literaturę na eksport pisarze rozpoczęli pracę od podstaw, stając w jednym szeregu z nauczycielstwem i dzieląc razem z nim trudy związane z oświecaniem mas. Uświadomiono sobie w lot, że aby stworzyć konsumentów literatury, trzeba im dać odpowiednie przygotowanie i wychowanie. Dlatego co najmniej niewłaściwe jest imputowanie pisarzom tu osiadłym izolacjonizmu społecznego. Ci, którzy tu żyją i pracują, biorą aktywny udział we wszelkich przejawach życia społecznego, zdając sobie sprawę, iż są tym czynnikiem, który wpływa

na kształtowanie powstającej tu rzeczywistości. Do dnia dzisiejszego kilku z nich, że wymienię tylko Ninę Rydzewską, nie może uzyskać w Jeleniej Górze czy Cieplicach skromnego bodaj mieszkania i niewątpliwie dojdzie do tego, że któregoś ranka wyjadą stąd, jak to już uczynili Stefania Podhorska-Okołów i Paweł Szumilas, właśnie z powodu braku mieszkania. Nie będzie przesady, jeśli powiem, że pisarze, którzy tu tkwią od trzech blisko lat, męczą się właściwie, nie mogąc związać tradycyjnego końca z końcem i chwytają się różnych zajęć, byleby utrzymać się na powierzchni. A jeśli nawet wyłania się jakieś stanowisko, związane z ich zawodem, jak np. kierownictwo literackie teatru we Wrocławiu czy w Jeleniej Górze, to oddaje się je profesorowi uniwersytetu (i to nie specjaliście od literatury!) lub aktorce. Coś tutaj nie jest w porządku! Tego rodzaju eksperymenty są niedopuszczalne tu, na Ziemiach Odzyskanych, gdzie każde posunięcie powinno cechować przemyślenie i troska o dobro ogólne. Reasumując to wszystko, jestem zdania, że Ministerstwo Kultury i Sztuki powinno jak najprędzej wystąpić z dokładnie opracowanym planem polityki kulturalnej na Ziemiach Odzyskanych, biorąc pod uwagę zarówno interesy państwowe, jak i warunki lokalne poszczególnych terenów ziem świeżo przyłączonych, plan ten poddać drobiazgowemu omówieniu i dyskusji z udziałem najliczniejszego grona działaczy i pracowników kultury na Ziemiach Odzyskanych, a następnie przystąpić do realizacji planu, obarczając odpowiedzialnością za jego wykonanie kierowników wszystkich resortów kultury i sztuki. Należy pomyśleć zawczasu o obsadzeniu odpowiednio przygotowanym i wyszkolonym personelem tych resortów, gdyż w obecnej chwili większość kierowników to — ludzie nieprzygotowani do pełnienia tak odpowiedzialnej funkcji. Ze względu na specjalny charakter zabytkowo-historyczny i artystyczny Dolnego Śląska, na stanowiska kierownicze trzeba powołać zawodowych historyków sztuki, muzeologów i konserwatorów. Również stanowiska kustoszów zamków, znajdujących się pod bezpośrednią kontrolą Ministerstwa Kultury i Sztuki, powinny być obsadzone przez fachowych konserwatorów, członków Związku Historyków Sztuki. Dopiero po przeprowadzeniu tej reorganizacji, można będzie mówić z czasem o problematyce kulturalnej, charakterystycznej dla tego czy innego ośrodka, podkreślając co ważniejsze objawy i wyprowadzając stąd wnioski na przyszłość. W obecnych warunkach wszystko, co się tutaj dzieje w zakresie spraw kulturalnych, jest raczej pracą przygotowawczą, organizowaną samorzutnie przez poszczególnych pracowników kultury, która to praca może i spełnia w całej rozciągłości zadania, wypływające z zapotrzebowań kulturalnych tych czy innych ośrodków, nie wypływa ona jednak z ogólnej polityki kulturalnej z tej prostej przyczyny, że dotąd jej nie ma. Można podziwiać na Ziemiach Odzyskanych wysiłki wielu działaczy na polu kultury, na ogół jednak są one z góry skazane na zagładę, gdyż zarówno brak jakichkolwiek subwencji, jak i obojętność dla tych spraw władz administracyjnych, prędzej czy później muszą doprowadzić do ostudzenia zapałów.

Po tych uwagach natury ogólnej przejdźmy do omówienia dorobku kulturalnego, a raczej prób i zamierzeń w tej dziedzinie, poczynionych na terenie Dolnego Śląska.

Całe życie kulturalne poza Wrocławiem ogniskuje się głównie na odcinku południowo-zachodnim Dolnego Śląska, w okolicach Jeleniej Góry. Teren tego powiatu, nietknięty przez działania wojenne, o wyjątkowo pięknym i malowniczym krajobrazie, ma wszelkie dane, aby stać się miejscem pracy i zarazem wypoczynku dla pracowników kultury, a kto wie, czy i nie kuźnicą nowych prądów w literaturze i sztuce. Należy pamiętać, że za czasów niemieckich tutaj ogniskowała swą działalność literatura. Wrocław był wprawdzie centrum uniwersytecko-naukowym ale literatura piękna rozwijała się i kwitła na terenie powiatu jeleniogórskiego, właśnie w Agnieszkowie, Chojnastach, Przesiece, Szklarskiej Porębie, gdzie mieszkała stale liczna rzesza wybitnych pisarzy niemieckich z Gerhardtem Hauptmannem na czele. Tutaj w idealnych warunkach terenowych, w bezpośrednim kontakcie z przyrodą podgórską, w spokoju i ciszy, można oddawać się pracy pisarskiej i tworzyć nowe watrości w poezji i prozie. Trzeba jeszcze zauważyć, że Biblioteka im. J. S. Bandtkiego w Cieplicach Śląskich, licząca kilkadziesiąt tysięcy tomów w kilku językach, może oddać nieocenione usługi pisarzom i ułatwić im pracę zawodową.

Jeśli idzie o literaturę, trudno w tej chwili wysuwać jakieś daleko idące wnioski z pracy już dokonanej przez tę nieliczną garstkę pisarzy, których los rzucił na teren Dolnego Śląska, ile że doprawdy niewiadomo, czy dobrze uczynili, iż rzucili się od razu w wir roboty społecznej, zamiast zasiąść przy biurku i poświęcić się pracy twórczej. Może kiedyś, gdy nastąpi całkowita stabilizacja i życie na Dolnym Śląsku zostanie ujęte w jakieś karby i normy, można będzie mówić o całokształcie pracy kul-

turalnej tu dokonanej i ocenić wysiłki tych kilku pisarzy, którzy postawili sobie za cel stworzenie na tych ugorach życia kulturalnego. Jak to już zaznaczyłem, wobec słabej chłonności kulturalnej elementu tu napływającego praca od samego początku była wyjątkowo ciężka, bo trzeba było z elementarzem w ręku iść w masy i uczyć je przede wszystkim poznawania liter. Pisarz nieraz stawał się nauczycielem ze szkoły powszechnej, co może odbiegało od jego zamiłowań i upodobań, ale inaczej nie można było rozplanować tej obliczonej na dłuższą metę roboty, którą trzeba było wykonać we własnym zakresie, własnymi siłami i w tym celu, aby wychować sobie na przyszłość odbiorców. Rolę niemałą w tej pracy okresu minionego odegrał Oddział w Jeleniej Górze Związku Zawodowego Literatów Polskich, który zebrał w jedno skupisko organizacyjne rozproszonych po całym terenie pisarzy, umożliwił im nawiązanie ze sobą kontaktu celem ustalenia programu działania. Oddziałowi temu, dzięki rzeczowemu ustosunkowaniu się Oddziału w Wałbrzychu Związku Zawodowego Górników, udało się zbliżyć bezpośrednio do górników zagłębia dolno-śląskiego drogą organizowania odczytów i prelekcji z zakresu literatury. Nie było to zadanie łatwe, gdyż większość górników składa się z reemigrantów z Belgii, Francji i Westfalii, którzy nie mają żadnego wyrobienia literackiego, a z książką niejednokrotnie stykają się po raz pierwszy. Trzeba było opracować tematy przystępne i bliskie psychice górnika i to w formie łatwo przyswajalnej. Pierwsza ekipa prelegentów w osobach Jana Nepomucena Millera, Wacława Mrozowskiego i Edwarda Kozikowskiego rozpoczęła pracę, wygłaszając po świetlicach kopalnianych i hutniczych prelekcje. Mówiono o sztuce i stosunku jej do życia, o powstawaniu powieści i tworzeniu wiersza, omawiano twórczość Mickiewicza, Prusa, Sienkiewicza, Orzeszkowej, Konopnickiej, Żeromskiego i Reymonta — powoli przełamywano lody nieufności i po kilku miesiącach obcowania wyczuwa się wyraźnie, że różnice, jeśli nawet istniały, uległy wygładzeniu i nastąpiło zbliżenie, które zatacza coraz szersze kręgi. Nie obywa się i bez dyskusji, która świadczy o przetrawianiu przez słuchaczy podawanego im materiału, dyskusji zresztą niezwykle rzeczowej i istotnej. Prelekcje, z którymi zwrócono się do świata pracy fizycznej, pobudzają do żywszego zainteresowania się książką, co łatwo stwierdzić na miejscu po każdej prelekcji, w bibliotekach i czytelniach. Świetlice posiadają własne dość zasobne księgozbiory i zapotrzebowanie na książkę wzrasta z dnia na dzień. Miałem sposobność rozmawiać ze starymi górnikami i byłem mile zaskoczony znajomością twórczości autora *Quo vadis?* przez ludzi pracy wyjątkowo ciężkiej i nie usposabiającej do tego rodzaju rozważań. Byłem wzruszony słysząc z ust młodzieży górniczej słowa wdzięczności za naświetlenie *Lalki* Prusa, za wyjaśnienie motywów, które kierują czynami Wokulskiego. Świadczy to, że praca nie idzie na marne, że nie trafia w próżnię — przeciwnie, że daje konkretne wyniki. Poza górnikami nawiązano kontakty z młodzieżą gimnazjalną i licealną, z inwalidami wojennymi, z wczasowiczami zjeżdżającymi tu na wypoczynek, w ogóle z najszerszymi masami ludności, zarówno przyjezdnej, jak i stale tu zamieszkałej. Należy podkreślić, że w ciągu półrocza 1948 roku zorganizowano 58 prelekcji i wieczorów autorskich na terenie Cieplic Śląskich Zdroju, Jeleniej Góry, Przesieki, Sobieszowa, Solic Zdroju, Szczawienka, Szklarskiej Poręby i Wałbrzycha, z udziałem 9 pisarzy, a mianowicie: Teofila Kowalczyka, Edwarda Kozikowskiego, Jana Nepomucena Millera, Stanisławy Miłkowskiej-Iwańskiej, Wacława Mrozowskiego, Marii Orzechowskiej, Marii Płaskoty, Niny Rydzewskiej i Czesława Schabowskiego. Praca rozwija się planowo i daje świadectwo żywotności tutejszego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich, który znalazł wspólny język ze światem pracy fizycznej, zdobywając w tym świecie nie tylko słuchaczy, ale i przyjaciół.

Co się tyczy teatru, to poza Wrocławiem czynne były na terenie Dolnego Śląska dwa teatry: jeden w Jeleniej Górze, drugi w Świdnicy. Teatr Miejski w Jeleniej Górze pod dyrekcją Zuzanny Łozińskiej zorganizowany został jako teatr zawodowy na jesieni 1947 roku. Teatr wystawił ogółem do końca czerwca 1948 roku 18 sztuk, co świadczy dodatnio o aktywności zarówno dyrekcji, jak i personelu aktorskiego. Niemniej pewna liczba sztuk nie powinna być wystawiona, co znów wystawia świadectwo niezbyt pochlebne kierownictwu literackiemu, które z niewiadomych bliżej powodów powierzone zostało zamiast zawodowemu literatowi, drugorzędnej aktorce. Na tym przykładzie okazało się, że nie dość znać sztuki i orientować się w ich walorach czysto teatralnych, ale ponadto trzeba jeszcze znać miejscową publiczność i jej potrzeby, w co mógłby być wtajemniczony, powiedzmy, literat (o ile zgodzimy się, że kierownictwo literackie teatru powinno znajdować się w rękach pisarza), który mieszka stale w danym środowisku i zdaje sobie sprawę

z jego struktury psychicznej. Oddział w Jeleniej Górze Związku Zawodowego Literatów Polskich kilkakrotnie interweniował w tej sprawie w Departamencie Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, a na Walnym Zjeździe Delegatów Związku Zawodowego Literatów Polskich, odbytym we Wrocławiu w listopadzie 1947 roku, zgłosił odpowiedni wniosek. Niestety, wystąpienia te przeszły bez echa i dopiero dziś, przy rekapitulacji działalności teatru, przekonano się ile niepotrzebnie zmarnowano dobrych chęci i wysiłków na skutek nieumiejętnie ustalonych repertuarów. Podaję wszystkie sztuki w chronologicznej kolejności ich wystawiania: *Głupi Jakub* T. Rittnera, *Grube ryby* M. Bałuckiego, *Mieszczanie* M. Gorkija, *Romans* E. Sheldona, *Szlachectwa duszy* J. Chęcińskiego, *Człowiek, który szukał śmierci* W. Eftimiu, *Lisie gniazdo* L. Hellmana, *Znak* K. Barnasia, *Dlaczego zaraz tragedia?* R. Niewiarowicza, *Pensjonat w starym dworze* S. Kiedrzyńskiego, *Świt, dzień i noc* D. Niccodemiego, *Wyrok* B. Pepłowskiego, *Pan Jowialski* A. Fredry, *Mysz kościelna* Wł. Fodora, *Śluby panieńskie* A. Fredry, *Powódź* H. Bergera, *Ładna historia* Caillaveta i Flersa, *Jutro pogoda* A. Hopwooda. W Jeleniej Górze dano ogółem 194 przedstawienia. Największym powodzeniem cieszyły się *Grube ryby* z Ludwikiem Solskim w roli Ciaputkiewicza. Grano je 17 razy. Reżyserami w sezonie minionym byli: St. Bryliński, M. Godlewski, Z. Łozińska, M. Melina, J. Nowacki, L. Solski *(Grube ryby)* i R. Wasilewski. Zespół aktorski składał się z następujących osób: Andruchowicz, Bednarski, Biliczak, Bryliński, Feldmanówna, Gamski, Godlewski, Halkiewicz, Kubicówna, Kurylukówna, Łozińska, Machowski, Melina, Misiurewicz, Nowicki, Odrowąż, Ogińska, Orlicz, Orzecka, Piasecka, Poraska, Posiadłowski, Ratschka, Solski (gościnne występy), Święcicka, Tamski, Wasilewski, Zaczyk i Zakrzyńska. Teatr wyjeżdżał dość często w teren i dał ogółem 130 przedstawień w następujących miejscowościach: Bolesławiec, Dzierżoniów, Kamienna Góra, Kowary, Legnica, Szklarska Poręba, Świdnica, Wałbrzych i Wysoka Łąka.

Teatr Miejski w Świdnicy istnieje od listopada 1945 roku, ale dopiero od listopada 1947 roku ma uprawnienia teatru zawodowego oraz konwencję ZZASP-u. Piętą achillesową teatru był nieustalony stosunek do ZZASP-u. Sprawę tę uregulowano dzięki zbiorowemu egzaminowi w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Łodzi, w wyniku którego 10 członków zespołu uzyskało tzw. „prawa współpracy". Fakty te stały się punktem jakby zwrotnym w dziejach teatru i początkiem jego rozwoju. W styczniu br. zawitał do Świdnicy na gościnne występy Wiktor Biegański, który z dniem 1 marca br. objął dyrekcję teatru. Praca w teatrze uległa reorganizacji od podstaw. Liczba przedstawień zwiększyła się do 24 na miesiąc. W doborze repertuaru nowa dyrekcja kieruje się troską o wypełnienie misji społecznej teatru. Intensywność pracy teatru ilustrują następujące dane: w sezonie 1945/46 dano ogółem 69 przedstawień, z czego w Świdnicy 65, a w terenie 4, w sezonie 1946/47 odbyło się już 112 przedstawień, przy czym w Świdnicy 87, w terenie zaś 25, wreszcie w sezonie 1947/48 (do połowy czerwca br.) było przedstawień 168 (w Świdnicy — 86 i w terenie 82). Poza Świdnicą teatr obsługiwał następujące miejscowości: Bielawa, Dzierżoniów, Jawor, Jaworzyna Śląska, Jelenia Góra, Sobótka, Solice, Strzeblów, Strzegom, Świebodzice, Wałbrzych, Ząbkowice i Żarów. Repertuar w sezonie 1947/48 był następujący: *Gwałtu co się dzieje* A. Fredry, *Cień* D. Niccodemiego, *Trasa* K. Barnasia, *Brat marnotrawny* O. Wilde'a, *Wilki w nocy* T. Rittnera, *Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej, *Inspektor przyszedł* J. B. Priestleya, *Młodość i stare pudła* Z. i A. Acrément, *Korzenie sięgają głęboko* A. d'Usseau i J. Gow, *Skiz* G. Zapolskiej, przy czym najdłużej utrzymała się na afiszu *Moralność pani Dulskiej*, szła bowiem 24 razy. Do zespołu teatru należeli następujący aktorzy: Helena Biegańska-Płachecka, Wiktor Biegański, Jadwiga Dobrzańska, Alina Dzierzbicka, Franciszek Jarzyna, Józef Pieracki, Julia Tomczak-Żabińska, Krystian Tomczak, Kazimierz Załuski, Barbara Żórawska i Saturnin Żórawski. Reżyserię prowadził od marca br. wyłącznie Wiktor Biegański.

Na konferencji dyrektorów teatrów, odbytej we Wrocławiu w maju br. z udziałem wiceministra Kultury i Sztuki W. Sokorskiego, postanowiono upaństwowić Teatr Miejski w Świdnicy. W związku z tym dyrekcja wszczęła kroki w kierunku zorganizowania nowego sezonu. Przeprowadzono dyskusje z Powiatową Radą Związków Zawodowych w sprawie urządzania przedstawień zamkniętych, przygotowano budżet i rozpoczęto pertraktacje z aktorami. Tymczasem nadeszło zarządzenie inne z Ministerstwa Kultury i Sztuki, nakazujące likwidację Teatru Miejskiego w Świdnicy. Wiadomość ta spadła istotnie jak grom z jasnego nieba, budząc żal w szerokich masach, które zżyły się z tą tak bardzo zasłużoną dla sprawy kultury placówką na kresach zachodnich.

Znacznie gorzej na terenie Dolnego Śląsk-

ska przedstawia się sprawa muzyki i sztuk plastycznych. Z powodów wyłuszczonych na wstępie niniejszego artykułu kultura muzyczna stoi tu na bardzo niskim poziomie i wiele jeszcze wody upłynie, zanim muzyka poważna znajdzie się w orbicie zainteresowań tutejszej ludności. W Jeleniej Górze istnieje Związek Zawodowy Muzyków R. P., który zrzesza wszystkich zamieszkałych na tym terenie muzyków. Większość z nich, niestety, imać się musi innych zawodów bardziej popłatnych, np. znany skrzypek Janusz Sotowski prowadzi sklep z zabawkami. Istnieje tu również Szkoła Muzyczna im. St. Moniuszki, którą prowadzi dyr. Firek. Na ogół koncertów poważnych się nie urządza, gdyż sale zazwyczaj świecą pustkami. Wyjątkiem pod tym względem był zorganizowany w roku ubiegłym recital Henryka Sztompki. Publiczność wprawdzie została przymusowo ściągnięta z różnych organizacji, ale przynajmniej sala była zapełniona i dzięki temu zachowane zostały wszelkie pozory zainteresowania ze strony mieszkańców Jeleniej Góry. Znacznie gorzej było z Ireną Dubiską, która koncertowała tu w czasie zimy. Organizacja koncertu była skandaliczna. Nie mogąc doprosić się pomocy artystka sama musiała zajmować się stroną organizacyjną, roznosiła afisze i mimo bardzo interesująco dobranego programu przyszło zaledwie 70 osób. Rozgoryczona zapowiedziała, że już nigdy do Jeleniej Góry nie przyjedzie. Trudno się również dziwić, że Eugenia Umińska, która koncertowała we Wrocławiu, ominęła Jelenią Górę. Urządza się tutaj natomiast od czasu do czasu bezpłatne koncerty popularne z okazji tych czy innych uroczystości, na które publiczność doprowadza się za pośrednictwem związków zawodowych. Nie lepiej jest poza Jelenią Górą, a nawet jeszcze gorzej. W pierwszej połowie czerwca br. kilku artystów tutejszych w osobach Wandy Miler (mezzosopran), Eugeniusza Milera (fortepian), Antoniego Odrowąża (recytacje) i Janusza Sotowskiego (skrzypce) z programem zawierającym utwory Chopina, Kreislera, Różyckiego, Hubaya, Rubinsteina, Wieniawskiego, Lehara, Marczewskiego, Alstone, Noskowskiego, Karłowicza, Niewiadomskiego, objechało szereg miast, jak Bielawa, Bogatyń, Bolesławiec, Dzierżoniów, Jawor, Pieńsk, Pieszyce, Wałbrzych i Zgorzelec. Poza jednym jedynym Zgorzelcem, gdzie dzięki zabiegom Powiatowej Rady Związków Zawodowych sala była zapełniona do ostatniego miejsca, w pozostałych miejscowościach publiczność nie dopisała zupełnie.

Sztuki plastyczne również nie budzą zainteresowania wśród tutejszej ludności i większość artystów malarzy tu zamieszkałych, nie mogąc wyżyć z pędzla, oddaje się ubocznym, bardziej intratnym zajęciom. Salon Sztuki w Jeleniej Górze, prowadzony przez ob. Nowackiego, robi właściwie bokami i nie może nawet utargować tyle, aby pokryć koszty utrzymania sklepu i personelu. Oddział Jeleniogórski Związku Polskich Artystów Plastyków liczy około 25 członków, pochodzących z różnych środowisk Polski, jak Kraków, Poznań, Warszawa. Najstarszy z nich Wlastimil Hoffman mieszka przeszło od roku w Szklarskiej Porębie. Przy Związku czynne były początkowo kursy malarskie, które z czasem przekształcono na Ognisko Kultury Plastycznej, subwencjonowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Ognisko skupiło około 40 uczniów spośród młodzieży, a wśród nich wiele rzetelnych talentów. Na kursach tych wykładali plastycy, jak Smuczak (grafika), Surdel (rzeźba), Derbich (malarstwo nowoczesne), Turalski (papieroplastyka) i inni. Czynny był również przez 6 tygodni dla kupców jeleniogórskich kurs dekoracji wystaw sklepowych, który przyniósł obu stronom korzyści. W ubiegłym sezonie zorganizowano dwie wystawy prac artystów plastyków tu zamieszkałych. Na sierpień br. przewidziana jest wystawa prac uczniów, wychowanków Ogniska Kultury Plastycznej.

Edward Kozikowski

POMORZE LĄDOWE

Obraz osiągnięć regionu pomorskiego w minionym sezonie kulturalnym nie zarysuje się z dostateczną wyrazistością, jeśli — ustalając walor tych osiągnięć na planie pierwszym — zrezygnujemy z najogólniejszego choćby tylko podmalowania tła. Na rezygnację taką bez szkody dla pełnej plastyki obrazu pozwolić można sobie tylko w stosunku do ośrodków mających już ustaloną pozycję kulturalną. Ośrodki młode, bez reputacji uformowanej bogatymi tradycjami i ciągłością poważnego dorobku artystycznego, wymagają prezentacji specjalnej. Takiej, która by precyzowała ich genealogię i ustalała ich aktualne stanowisko na drodze wiodącej od — skupiska ludzkiego do — aktywnego kulturalnie środowiska. Ustalała choćby tylko w przybliżeniu, gdyż prawa rządzące na drodze od skupiska do środowiska są i wielce skomplikowane i niezupełnie jeszcze zbadane. Staną się one niewątpliwie przedmiotem coraz to pilniejszych i coraz to wnikliwszych studiów, tak

wobec potrzeb planowej gospodarki kulturalnej w całym kraju, jak i w imię sprawiedliwości społecznej domagającej się równouprawnienia nie tylko indywiduów ludzkich, ale i regionów.

Podział na ośrodki uprzywilejowane i — upośledzone, utrzymujący się od wieków z niemałą szkodą dla całokształtu kultury polskiej — w nazbyt jest rażącej sprzeczności z duchem czasu, aby nie miał ulec stopniowej likwidacji. Tempo tej likwidacji zależeć będzie w dużej mierze od poznania przyczyn zła, bardzo — mówiąc nawiasem — złożonych i w stosunku do każdego regionu z osobna — odmiennych. Tak odmiennych, jak różnorodnie układało się w perspektywie stuleci życie poszczególnych dzielnic naszego kraju. Że liczba dzielnic upośledzonych wielokrotnie przewyższa skromną cyfrę regionów uprzywilejowanych — o tym świadczy geografia kulturalna kraju. I nie wymaga również dowodów twierdzenie, że wśród ziem pokrzywdzonych najbardziej — miejsce jedno z najpierwszych przypada Pomorzu.

Zmuszeni do skrótów — stwierdźmy po prostu: ciężka była dola tego regionu, który nosi imię tak twarde i szorstkie jak jego los. Bo los się z nim zaiste nie pieścił. Wyznaczył mu rolę strefy granicznej. Rolę, owszem, bardzo zaszczytną, ale i diablo niewygodną. Ileż to razy przypadało mu ścierać się z zaborczością germańską. I przeżywać germańskie — okupacje. Cała Europa dziś wie, co to znaczy. I jak przy takich „okazjach" niszczeje dorobek kulturalny. Poprzednicy Hitlera już przed wielu wiekami „aranżowali" na Pomorzu swe „krwawe niedziele". Pomorze broniło się jak mogło. Wytrzymało najazdy: krzyżackie, szwedzkie i pruskie. Oparłszy się w r. 1629 skutecznie Adolfowi Gustawowi, oparło się i w roku 1939 Adolfowi Hitlerowi. Spełniając po bohatersku i z całą ofiarnością obowiązki nieustannie napastowanej strażnicy granicznej, czyż mogło w pełni i z całym oddaniem służyć sprawie polskiej kultury artystycznej?

Milczały muzy i milczał człowiek polskiego Zachodu, bo albo zagłuszany bywał szczękiem broni, albo jedynie upartym milczeniem przeciwstawiać się mógł potwornościom okupacji krzyżackiej, pruskiej, wreszcie — hitlerowskiej. Metody przeciwnika — zawsze śmiertelnie nam wrogie, nie zawsze były te same. Nie zawsze tak tępe i brutalne jak ostatnio w trakcie okupacji hitlerowskiej. Należy to zauważyć, zwłaszcza gdy idzie o największe skupisko ludzkie i stolicę dzisiejszego Pomorza — Bydgoszcz.

W erze wilhelmińskiej Bydgoszcz właśnie wybrana została do zadań specjalnych. Rozbudowano ją z rozmachem i z niemałym nakładem kosztów. Tu miał być „mały Berlin". Tu miał mieć swoje centrum nadnotecki klin germanizacyjny wbity „przemyślnie" między Wielkopolskę a Pomorze. Obsypana „łaskami" Bydgoszcz miała być i architekturą swą i atmosferą przeciwstawiona upartej polskości Poznania. Nic jednak nie pomogło. Nie pomogły liczne, kosztowne a brzydkie, na modłę berlińską skrojone pseudo-gotyki, czy okropne i niestety tak gęsto reprezentowane okazy *Jugendstilu* czy *Secesji*. Nie pomogły szkoły jak koszary i koszary jak więzienia. Ani nawet pracowite i banalne pomniczyska z obfitej kolekcji niemieckich *Edel-kitschów* z największym z nim *Potopem* na czele, w którym to monumencie dał prof. Lepke imponujący ignorantom zlepek najbanalniejszych berlińsko-monachijskich wzorów.

Aż dziw, że w tym potopie pruskiego brzydactwa nie potracili Polacy resztek swoiego dobrego smaku. Ratowały im ten smak nieliczne niestety i nieduże, ale za to prześliczne zabytki polskiego budownictwa kościelnego z XV, XVI, XVII w., którymi to klejnotami stolica Pomorza legitymuje swą przynależność do polskiej kultury. One to, te „żywe kamienie" i cisi mało komu szerzej znani działacze bronili duszę miasta od zatraty. Z szeregu tych zapoznanych zasłużonych niech wspomnę choćby tylko nazwisko ks. Ignacego Polkowskiego, autora pierwszej w języku polskim monografii Bydgoszczy. Ciekawa to książczyna i wzruszająca, bo nie tylko wprowadza w zapomniane dzieje miasta, ale i w tę żaru pełną atmosferę, będącą jedyną bronią kultury polskiej w zamrażającym każdy rodzimy odruch twórczy klimacie prusactwa.

Acz duch prusactwa przegrał, to przecież złowrogi, wiek cały z górą trwający klimat okupacji germańskiej dał się bardzo we znaki. Zwłaszcza na odcinku rodzimej kultury. Ani w Bydgoszczy, ani w Toruniu, ani na całym Pomorzu przez długie dziesiątki lat nie mogły dochodzić do głosu twórcze siły regionu. Nikt policzyć nie zdoła, ile tu namarnowało się talentów. Ilu twórców zamilkło, zanim zdołało się pełniej wypowiedzieć. Na samym tylko terenie Kaszubszczyzny ileż można by zanotować takich zmarnowanych możliwości. Biografie pierwszego poety Kaszub — Hieronima Derdowskiego i czołowego ich prozaika — Aleksandra Majkowskiego stanowić mogą najwymowniejszą ilustrację tej tragedii. Majkowski, rasowy prozaik i głębokiej kultury artysta, zdołał napisać tylko jedną

powieść. Bo większą część swego żywota strawić musiał na walkach z napierającą zewsząd germanizacją. Musiał lata całe wydawać i redagować *Drużbę*, później *Gryfa*, aby wreszcie ukazać się mogło jedno tylko dzieło w pełni już artystyczne *Żece i przigode Remusa*.

Autor w dziele tym, skomponowanym na najpiękniejszych motywach kaszubskiej twórczości ludowej, pragnął przeciwstawić pomorskiemu Smętkowi swojego Remusa. Pragnął pokazać dobrego ducha ziem pomorskich w walce z przeciwnościami, które przez tyle wieków uniemożliwiały swobodne ujawnianie się najgłębszych wartości duszy pomorskiej. Zamiar powiódł się w pełni. Lektura *Remusa* daje czytelnikowi zachwycające uczucie spotkania się z czymś zupełnie nowym a jednocześnie ogromnie bliskim. Odnosimy wrażenie, że na palecie literatury polskiej położony został kolor zupełnie nam dotąd nieznany, kolor świetny a nieodzowny, by oddać nastrój tych ziem polskich, które stanowiły dotąd białą plamę na mapie artystycznej geografii polskiej.

Ukazanie się pierwszej oryginalnej powieści w literaturze pomorskiej przypada na okres „międzywojenny". Walka o wytworzenie na Pomorzu atmosfery sprzyjającej normalnemu rozwojowi życia kulturalnego wypełnia cały nieomal ten okres. Rezultaty jej, mimo szeregu nieprzemijających sukcesów, nie dały jednak pełnego wyniku. Dać nie mogły, gdyż zabrakło po stronie walczących sukursu najważniejszego, sukursu państwa. Zabrakło, mimo bardzo niekorzystnych dla nas dysproporcji nasilenia kulturalnego w zestawieniu tak ze wschodnią, jak i zachodnią granicą ówczesnego Pomorza. Licznym bogato zaopatrzonym i wysoko postawionym instytucjom kulturalnym niemieckim w Prusach Wschodnich i na Pomorzu Zachodnim — przeciwstawialiśmy drobne zaledwie ośrodki polskiej pracy w większych miastach Pomorza. Najtrafniej zobrazujemy niedostateczny stan rzeczy z okresu międzywojennego, gdy wyliczymy tu niektóre instytucje pracy kulturalnej, które w normalnie funkcjonującym ognisku kulturotwórczym są niezbędne, a których na Pomorzu nie było.

Nie było więc:

ani jednej uczelni naukowej na stopniu akademickim;

ani jednej wyższej czy choćby średniej szkoły sztuk plastycznych;

ani jednej wyższej szkoły muzycznej;

ani jednej szkoły dramatycznej;

ani jednego stałego salonu wystawowego;

ani jednej stałej orkiestry symfonicznej.

Przy tych brakach, przy tak karygodnych zaniedbaniach ze strony czynników decydujących w stosunku do regionu znajdującego się na tak wyjątkowo eksponowanym odcinku, nie mogło być mowy ani o odrabianiu zaległości i wyrównywaniu strat, ani o włączeniu ośrodka pomorskiego jako pełnowartościowego współczynnika do ogólno-polskiego wysiłku kulturalnego. Nie mogło być w tych warunkach również mowy o przetworzeniu największego choćby skupiska ludzkiego Pomorza w pełnowartościowe środowisko kulturalne.

A skupisko to z roku na rok rosło i rozwijało się coraz bujniej. Niestety rozrostowi gospodarczemu i „urbanistycznemu" Bydgoszczy nie towarzyszył równoczesny rozkwit kulturalny. Strach pomyśleć, jak żałośnie wyglądałaby dusza tego tak dużego, liczbą mieszkańców niejedną z pomniejszych stolic Europy przewyższającego miasta, gdyby nie zaciekły, uparty, rozpaczliwy niemal wysiłek garstki entuzjastów. Osamotnieni, zdani przeważnie na własne szczupłe siły, nie ustawali w pracy i w dążeniu do zdobycia Bydgoszczy dla kultury polskiej. Entuzjazmowi i ofiarnym wysiłkom zawdzięczały w dużej mierze swe powstanie takie instytucje, jak np.: Muzeum Miejskie, jak Konserwatorium Muzyczne, jak, po części, Biblioteka Miejska czy Teatr nad Brdą. „Teatr Bydgoski znacznie więcej dawał niż mu dawano" — stwierdzał lapidarnie a trafnie Adam Grzymała-Siedlecki, jeden z najwierniejszych przyjaciół Bydgoszczy. — Leon Wyczółkowski, ofiarowując Muzeum Miejskiemu swe zbiory dzieł sztuki i tysiąc nieomal prac własnych, sprawił, że więcej niż skromna galeria miejska nabrała od razu poważnego znaczenia jedynej na Pomorzu galerii malarstwa polskiego.

Wobec zawodu sprawionego przez państwo — tym większy ciężar spadł na tego rodzaju instytucje społeczne jak np. bydgoska Rada Artystyczno-Kulturalna czy toruńska Konfraternia Artystów. Niezmiernie wiele zawdzięczało Radzie bydgoskie życie kulturalne. Organizowane przez nią m. in. „środy literackie" pozwoliły na bezpośredni kontakt całego szeregu wybitnych pisarzy polskich ze społeczeństwem pomorskim. „Społeczeństwo" to, w pierwszym okresie „śród" nie obejmując nieraz i dziesięciu chociażby reprezentantów — z czasem zdobywać się poczęło na półtysięczną conajmniej reprezentację na każdej nieomal „środzie". Bywały i większe „rekordy". Koncerty połączone z prelekcjami objaśniającymi, organizowane przez mgr. Alfonsa Roesslera dla młodzieży czy świata pracy, miewały wielekroć do tysiąca z gó-

rą słuchaczy. Alfons Roessler, muzykolog i muzyk w jednej drobnej, ale niestrudzenie pracującej osobie, był idealnym wręcz propagatorem dobrej muzyki w najszerszych kołach. Był — gdyż niestety — w pierwszych dniach września zginął śmiercią żołnierza.

Plastycy bydgoscy, bezdomni, bo nie dysponujący najmniejszym choćby własnym salonem wystawowym, uciekać się musieli do pomocy — Muzeum Miejskiego. I tu — w dwu ciasnych i kiepsko oświetlonych salkach doszło do — stu trzydziestu wystaw w ciągu sześciu lat przed okupacją. I to wystaw tak wartościowych, jak np. pokazy dzieł: Matejki, Grottgera, Gersona, Ruszczyca, Piotrowskiego (ur. w roku 1813 w Bydgoszczy), Ślewińskiego, Laszczki, Kędzierskiego (ur. w roku 1813 w Bydgoszczy), Filipkiewicza, Sichulskiego, Pankiewicza, *Sztuki Krakowskiej, Plastyki* poznańskiej, Plastyków Pomorskich itd.

Podobnie jak w Bydgoszczy — tak i w Toruniu i pomniejszych ośrodkach Pomorza ruch kulturalno-artystyczny istniał przede wszystkim w oparciu o ofiarność entuzjastów i o pomoc lokalnych czynników społecznych. Nie można pominąć zasług wspomnianej już Konfraterni Artystów w Toruniu, której Koło Literackie wydawało *Tekę Pomorską*, redagowany przez Andrzeja Bukowskiego dwumiesięcznik poświęcony zagadnieniom kultury i sztuki regionu.

Teka była w szerszym zakresie kontynuacją zasłużonego *Gryfa*, założonego ongiś przez Aleksandra Majkowskiego — a wznowionego w okresie międzywojennym przez dr Władysława Pniewskiego i Stanisława Brzęczkowskiego, zasłużonych działaczy pomorskich. Do współredaktorów *Teki* należał również Zygmunt Mocarski, któremu *Książnica Toruńska* niezmiernie wiele zawdzięcza, a który również znalazł się na liście zamordowanych przez okupanta pomorskich działaczy kulturalnych.

Na liście tej, obok wymienionych już, znajdziemy cały szereg nazwisk dobrze Pomorzu znanych publicystów, literatów, plastyków, takich jak ceniony poeta kaszubski ks. Leon Heyke z Kościerzyny, jak redaktor *Zaborów* Bernard Nuszkowski z Chojnic, jak młodzi znakomicie zapowiadający się krytycy i publicyści Henryk Kuminek, autor *Regionu Twórczego* i Kazimierz Lewandowski z Bydgoszczy. Dalej cały zastęp plastyków z organizatorem Muzeum Szkolnego w Bydgoszczy Marianem Faczyńskim, rzeźbiarzem Bronisławem Kłobuckim, architektami Orliczem i Jerzykiewiczem — na pierwszych miejscach listy strat.

Długa to lista, tak długa, że zdawać by się mogło, iż istotnie udało się Niemcom w pełni zrealizować plan zupełnego wyniszczenia inteligencji pomorskiej. Wyrok wydany został na całą Polskę — ale jego wykonanie zaczęto od Pomorza. Na Bydgoszcz padł wybór Goebbelsa, gdy reżysersko przygotowywał najpotworniejsze swe widowisko. Bydgoszczy miała przypaść rola Antwerpii z pierwszej wojny światowej. Więcej — jej to imię stało się hasłem do najokropniejszych zbrodni świata. W dniu 3 września 1939 zaaranżowany został przez Niemców krwawy spektakl pt. *Bromberger Blutsonntag* i następnie przy użyciu całej hitlerowskiej machiny propagandowej rozreklamowany na wszystkie strony świata. Szło o to, aby rzekomą krwiożerczością Polaków usprawiedliwić przed światem i najazd niemiecki i wszystkie planowane łotrostwa. Ten perfidny, łajdacki manewr kosztował Bydgoszcz 11.000 ofiar. Mało tego. Udręczona Bydgoszcz ogłoszona została jako *Strafstadt* a „Krwawa niedziela bydgoska" zainicjowała całe pasmo coraz to okropniejszych zdarzeń.

Okrutny więc był powód, który dał miastu nad Brdą światowy rozgłos. I okrutna była zemsta żywiołu niemieckiego za to, że miasto, w którego architekturze i atmosferze widzieć chcieli „mały Berlin", że ono to właśnie stało się jednym z najżywotniejszych ośrodków polskości. I że tej polskości broniło najofiarniej i najzaciekle. Za tę polskość — na rynku miasta wymordowali Niemcy kwiat jego mieszkańców. Na tym samym rynku, na którym w r. 1657 spisano smutnej pamięci traktat welawsko-bydgoski, zwalniający elektorów pruskich od obowiązku składania hołdu królom polskim.

W furii niszczenia, demaskując brak jakiejkolwiek rozsądnej myśli urbanistycznej zniszczyli okupanci ozdobę rynku — zabytkowy kościół pojezuicki, oraz gmach Muzeum Miejskiego. Ocalała na szczęście skromna ale szlachetna budowla, mieszcząca Bibliotekę Miejską. Zbiory jej poniosły jednak bolesną szkodę przez stratę części biblioteki bernardyńskiej zawierającej dzieła z XVII i XVIII w. Spłonęło kilkaset najstarszych pierwodruków oraz cenny zbiór autografów, obejmujący dwa tysiące bez mała pozycji. W części uratowanej znajduje się szczęśliwym trafem rękopis *Roty* Marii Konopnickiej. Zachował się również ciekawy księgozbiór Lenina przekazany później przez miasto Związkowi Radzieckiemu.

Do spisu strat dołączyć trzeba niestety także cały szereg pozycji ze zbiorów polskich galerii miejskiej. Samych tylko dzieł Wyczółkowskiego spłonęło, w dniach odwrotu Niemców, około pół tysiąca, a nadto długi szereg płócien: Matejki, Orłowskiego, Kotsisa, Bilińskiej, Brandta, Boznańskiej, Pankiewicza i wielu innych.

W dniach odwrotu Niemców spłonął także — rozległy, znakomicie wyposażony gmach Teatru Miejskiego. Słowem — straty na odcinku kultury artystycznej w największym skupisku Pomorza były tak znaczne, iż zdawało się, że w oswobodzonej Bydgoszczy nie będzie ani komu, ani gdzie podejmować dzieła odbudowy kultury polskiej. Trzeba było przecież — od fundamentów nieomal stawiać: nowy teatr, nowe muzeum, salony wystawowe, sale koncertowe, pracownie artystów, szkoły artystyczne. Trzeba było uaktywnić jak najrychlej wszystkie stojące do dyspozycji siły nie tylko Bydgoszczy i Torunia, ale i Grudziądza i Włocławka i Inowrocławia i ośrodków pomniejszych, aby wszcząć pełną ofensywę kulturalną tu, gdzie głód sztuki polskiej był większy aniżeli gdziekolwiek indziej, boć tu Smętek Pomorski szalał najzawzięciej, tak, że nawet w szepcie nie wolno się było słowu polskiemu ujawnić.

Garść ocalałych z rzezi pomorskich artystów i pracowników kulturalnych stanęła wobec zadania nie do wykonania, gdyby nie pomoc z tej właśnie strony, która tak całkowicie zawodziła w okresie międzywojennym, ze strony państwa. Uruchomiony przy Urzędzie Wojewódzkim Pomorskim Wydział Kultury i Sztuki okazał się instrumentem niezwykle pożytecznym i sprawnym w tym pierwszym pionierskim okresie montowania roboty kulturalnej. Samorządy, partie polityczne, czynniki społeczne pospieszyły również z pomocą w rozmiarze nie notowanym nigdy przedtem.

Sprawy, o które walczono daremnie przez całe dwudziestolecie, trafiały nie tylko na zrozumienie, ale na natychmiastową niemal chęć realizacji. Marzenie Pomorza o własnej uczelni uniwersyteckiej ziściło się w powstającym w Toruniu Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Wydział Sztuk Pięknych, zorganizowany przy tymże Uniwersytecie, staje się Pomorską Akademią Sztuk Pięknych. W Bydgoszczy bezdomni dotąd artyści uzyskują własny dach nad głową w postaci — Pomorskiego Domu Sztuki. Przez cały okres międzywojenny służył ten Dom, położony w samym centrum miasta, propagandzie kultury niemieckiej jako *Deutsches Zivilkassino*. Tu była jedna z głównych kwater Smętka. Skończyła się. Skończyła się nareszcie ta zdumiewająca, ta już wręcz w najwyższym stopniu karygodna tolerancja. *Deutsches Zivilkassino*, po przeprowadzeniu odpowiednich przeróbek wnętrz, przeobraziło się w jeden z najaktywniejszych domów sztuki w kraju. Tu bowiem znalazła swą siedzibę Pomorska Orkiestra Symfoniczna, tu mieści się stały salon wystawowy Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, tu Klub Literacko-Artystyczny organizuje swe stałe „środy literackie" i tutaj mieszczą się pracownie i sale wykładowe Państwowego Liceum Technik Plastycznych i Państwowego Ogniska Kultury Plastycznej.

Wraz z reaktywowaniem dawnych i powołaniem do życia tylu nowych instytucji wzrastać poczęła na Pomorzu liczba pracowników sztuki. Przy uniwersytecie Mikołaja Kopernika z jego Wydziałem Sztuk Pięknych, przy państwowych szkołach sztuk plastycznych w Bydgoszczy, przy uczelniach muzycznych Pomorza, wreszcie przy bydgoskiej Szkole Dramatycznej skupiła się i rośnie stale liczba literatów, plastyków, muzyków, tak, że powołać można było do życia poszczególne oddziały związków artystycznych.

Najliczniejszy okazał się Związek Muzyków, dalej Plastyków (stu członków obecnie przy trzydziestu przed wojną), dalej ZASP, wreszcie, najskromniej co do ilości członków reprezentowany Oddział Związku Zaw. Literatów Polskich. Liczne czy mniej liczne, okazują pomorskie związki artystyczne aktywność godną podziwu. Nieliczny oddział literatów, kierowany przez Konrada Górskiego, zorganizował setki już dziś wieczorów literackich na terenie całego Pomorza z „środami literackimi" w Bydgoszczy i „czwartkami" toruńskimi na czele. Członkowie Oddziału wchodzą w skład zespołu redakcyjnego *Arkony*, która mimo rozlicznych trudności, nie uległa, jak *Życie Literackie* w Poznaniu, jak *Wiatr od Morza* na Wybrzeżu piętrzącym się przeciwnościom, ale kończy już trzeci rok swego istnienia, stanowiąc jedyny na Pomorzu miesięcznik artystyczny.

Teatr bydgoski — utraciwszy swą piękną przedwojenną siedzibę — nie czekał, aż Zarząd Miasta ukończy, bardzo daleko już zaawansowaną, budowę nowego, znakomicie się zapowiadającego gmachu, ale w warunkach bodaj najtrudniejszych w Polsce, na najciaśniejszych, prowizorycznych scenkach realizuje, z roku na rok, coraz to wartościowsze sezony teatralne. Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu — dysponując dużym, przedwojennym gmachem, pracuje z wyni-

kami o walorze niejednokrotnie ogólnopolskim.

Pomorska Orkiestra Symfoniczna ma w swym kilkuletnim zaleówie dorobku długi szereg poważnych wieczorów muzycznych i niemałą zasługę na odcinku zwalczania analfabetyzmu muzycznego w społeczeństwie pomorskim. Ten analfabetyzm nigdy zresztą nie był aż tak groźnych rozmiarów, jak analfabetyzm plastyczny. Na tym polu ma Pomorze zaległości bodaj największe, a plastycy pomorscy zadanie chyba najpilniejsze. Brak należycie wyposażonych galerii malarskich, brak szkół artystycznych, akcja wystawowa raczej sporadyczna i improwizowana, a nadto długoletnie fatalne oddziaływanie plastyki niemieckiej, nie tyle za pośrednictwem słabych przeważnie wystaw, ile raczej świetnej technicznie, a przeważnie bezwartościowej artystycznie reprodukcji niemieckiej, niemieckiego, a przede wszystkim pruskiego przemysłu artystycznego, na ogromnie długi, niestety, dystans oddziaływująca architektura niemiecka z jej najgorszego, bo dziewiętnastowiecznego okresu, spowodowały sytuację wyjątkowo niepomyślną.

Najdrastyczniej w plastyce manifestujący się przysłowiowy pruski zły smak zdołał w bardzo poważnym stopniu obniżyć kulturę plastyczną Pomorza. Aby ją znowu dźwignąć, aby ziemie te wyzwolić spod wciąż jeszcze trwającej okupacji pruskiego smaku — na to trzeba lat całych planowej, systematycznej i cierpliwej pracy. Zwłaszcza na odcinku akcji wystawowej. Związek Plastyków akcję tę podjął i kontynuuje uparcie, mimo bardzo nieraz zniechęcającego braku zrozumienia. Stały salon wystawowy w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy, Dom Plastyków w Toruniu, sale wystawowe w Muzeach Grudziądzkim i Włocławskim starają się, w miarę możności, nawiązywać kontakt między szerokimi kołami odbiorców a sztuką polską.

O kontakcie tym w ogromnej większości wypadków nie mogło być do tej pory w ogóle mowy. Pomorze — oddalone od środowisk centralnych, od krakowskich czy wraszawskich zbiorów dzieł sztuki, pozostawało nieomal całkowicie poza kręgiem oddziaływania plastyki polskiej. Najcelniejsze płótna naszych artystów docierały do mas pomorskich w najlepszym razie w postaci reprodukcji, i to przeważnie bardzo małej i bardzo złej. Mieliśmy, owszem, w okresie międzywojennym Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, ale nie mieliśmy, niestety, Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród swoich. Na tym więc polu pracę podejmować należy od podstaw.

I tu w pierwszym rzędzie nieodzowny jest sukurs ze strony najzasobniejszych muzeów w kraju. Akcja wystaw objazdowych podjęta przez Muzeum Narodowe w Warszawie — spotkała się na Pomorzu z przyjęciem wręcz entuzjastycznym. Ekspozycję cyklu dzieł Matejki zwiedziło w Bydgoszczy ponad 14.000 osób w trakcie 14 dni. Zwiedziłyby ją dalsze dwiesiątki tysięcy, gdyby w planie wystawy przewidziano, że 150-tysiączne miasto nie może zmieścić się w krótkich czternastu dniach trwania wystawy. W każdym razie — Matejko znakomicie utorował drogę następcom: Michałowskim, Rodakowskim, Gierymskim itd. itd. aż do Pankiewiczów.

Cóż, kiedy — niestety — przerwa między zeszłoroczną wystawą „inauguracyjną" a następnymi trwa nieco już zbyt długo, bo aż po dziś dzień. A jakże wartościową dydaktyczną rolę spełnić by mogły wystawy objazdowe naszych naczelnych muzeów, gdyby miały charakter imprez organizowanych planowo, systematycznie i w nie nazbyt odległych odstępach czasu. Pomyślane wychowawczo przyczynić by się mogły najsprawniej do stopniowego „wtajemniczania" odbiorcy i przygotowania go, z czasem, do trudnej umiejętności należytego reagowania na przejawy plastyki współczesnej. Notuję charakterystyczne cyfry: wystawę matejkowską zwiedziło 14.000 osób, wystawę dzieł Jana Cybisa — 1400 osób. I twierdzę, że gdyby między tymi ekspozycjami odbył się cykl wystaw od Rodakowskiego do Pankiewicza — wystawa Cybisa znalazłaby dziesięciokrotnie więcej widzów.

Ponieważ jednak Pomorze obecnie już czasu na czekanie tracić nie chce, przeto — radzi sobie w ten sposób, że, nie mogąc doczekać się cyklu wystaw „od Michałowskiego do Pankiewicza" — w oryginale, organizuje sobie pod takimże hasłem wystawę dobrej reprodukcji. A poza tym korzysta, z wdzięcznością, z pomocy Okręgów: Poznańskiego, Warszawskiego i Krakowskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, które — przesyłając na Pomorze dzieła swych członków, pomogły zbliżyć się społeczeństwu pomorskiemu do wysiłków współczesnego artysty polskiego.

Z wdzięcznością również zanotować trzeba fakt, iż Biuro Współpracy z Zagranicą przy Ministerstwie Kultury i Sztuki przestało się już, słusznie, ograniczać do obsługiwania wyłącznie punktów centralnych, ale, o dziwo, i na daleką prowincję wyekspediuje czasem ten i ów pokaz cudzoziemski. I tak Pomorze miało dzięki temu niedawno okazję do spotkania się z grafiką czechosłowacką. Aby z tych spotkań z plastyką

korzyść była jak największa — zmieniające się, co miesiąca, wystawy w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy i w Domu Plastyków w Toruniu popierane są specjalną akcją propagandową tak ze strony Związku Plastyków, jak i Ognisk Kultury Plastycznej, z których bydgoskie jest już w pełni czynne, a toruńskie i włocławskie w daleko posuniętym stadium organizacyjnym.

Wspomniana już, jedyna na Pomorzu, galeria plastyki polskiej w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy z roku na rok zwiększa swe szczupłe dziś jeszcze zbiory. A zwiększa je dzięki zakupom Zarządu Miejskiego, który dla zbiorów sztuki postarał się w miejsce gmachu zburzonego przez Niemców o budynek inny, znacznie obszerniejszy, daleko odpowiedniejszy i znakomicie położony.

Galeria plastyki polskiej zwiększa się również wydatnie dzięki zakupom dokonywanym przez Wojewódzką Radę Sztuki i Kultury Artystycznej. Nie dysponując dostatecznymi funduszami — umiała jednak wspomniana Rada gospodarować nimi w ten sposób, by móc zjawiać się z pomocą w sytuacjach szczególnie trudnych i grożących kryzysem najniezbędniejszym instytucjom czy poczynaniom artystycznym. Dzięki jej zasiłkom uratowany został w swoim czasie byt Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej, ona też subwencjonuje stale *Arkonę*, mecenasuje, w miarę możności, plastykom i literatom, wspiera akcję upowszechniania sztuki i z jej to inicjatywy zorganizowany będzie jesienią pierwszy Tydzień Kultury Polskiej na Pomorzu.

Oto — najogólniej i najszerszą plamą naszkicowane tło sceny, ściślej — dwu scen, na których dochodzą do realizacji pomorskie sezony kulturalne. Charakterystyczną bowiem cechą regionu pomorskiego jest brak jednego, głównego centrum pracy kulturalnej. Stopięćdziesięciotysięczna stolica Pomorza — Bydgoszcz przewodzi administracyjnemu i gospodarczemu życiu województwa, nie przewodzi mu natomiast kulturalnie. Rolę tę bowiem dzielić musi z osiemdziesięciotysięcznym Toruniem, który dysponuje tak ważkim argumentem jak Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Walka o prymat kulturalny zakończyć się może tylko kompromisem, gdyż oddalone od siebie zaledwie 50 kilometrami dwa główne miasta Pomorza skazane są nie tyle na współzawodnictwo, ile na wzajemne uzupełnianie się i na ścisłą współpracę.

Pozytywne rezultaty tej współpracy zaobserwować już można było na całym szeregu przykładów. Jednym z najwymowniejszych był fakt podporządkowania, w ubiegłym sezonie, obydwu zawodowych scen pomorskich jednej dyrekcji. Kierując teatrami Torunia i Bydgoszczy, mógł Wilam Horzyca zakroić program pracy znacznie przekraczający dotychczasowe ramy prowincjonalne. Mógł, dysponując dwoma zespołami artystycznymi, planować repertuar, dzielić role i wymieniać zespoły tak, by w rezultacie życie teatralne Pomorza podnieść na poziom nigdy tu przedtem nie notowany.

Podobnie ścisłe porozumienie znamionuje wystąpienia literatów pomorskich, pracujących w ramach Oddziału Toruńskiego ZZLP i Klubu Literacko-Artystycznego w Bydgoszczy. Wynikiem tego porozumienia jest, m. in. bogaty i nieprzerwany ciąg wieczorów literackich. Pełne współdziałanie cechuje również plastyków Pomorza zrzeszonych w Okręgu Bydgoskim Zw. Pol. Art. Plast. i Oddziału Toruńskim ZPAP. I tu wynikiem współdziałania jest różnorodna i poważna akcja wystawowa, obejmująca nie tylko dwa główne ośrodki, ale i cały szereg mniejszych miast i miasteczek województwa.

Wspomniana wspólność działań — zaznaczając się, acz w mniejszym nieco stopniu, również na odcinku Związku Zawod. Muzyków, Związku Historyków Sztuki i in. sprawia, że trudno o ścisłe rozgraniczenie dokonań czy to bydgoskich, czy toruńskich w bilansach pomorskich sezonów kulturalnych. Zaznaczyć jednak wypada, najogólniej charakteryzując obydwa ośrodki, że gdy Bydgoszcz dysponuje daleko szerszymi możliwościami konsumcyjnymi, to Toruń ma za to zwiększające się stale możliwości produkcyjne. Do tej pory jednakże jest Pomorze, jako całość, regionem znacznie więcej konsumującym, niż produkującym. Zważywszy podane na wstępie przyczyny tego stanu rzeczy, uważać należy objaw wspomniany za zupełnie naturalny. Trzeba będzie całego szeregu lat intensywnego oddziaływania kultury polskiej, aby wytworzyć się tu mogła atmosfera sprzyjająca dojściu do głosu twórczym siłom regionu.

Jakże pod tym względem znamienna jest ogromna chłonność terenu na każdy przejaw polskiej kultury artystycznej! Można, nie popadając w przesadę, zaryzykować twierdzenie, że nigdzie indziej wieczory żywego słowa nie cieszyły się i nie cieszą tak znaczną liczbą słuchaczy, jak właśnie na Pomorzu. Może dlatego, że na Pomorzu nawet za szept polski stosowano najcięższe kary. Nawet spowiedź w języku polskim uważana była za największą zbrodnię. Manifestujący się więc tutaj, w tak wzruszający sposób, głód poskiego słowa obowiązuje bardzo organizatorów pomorskiego życia artystycznego. Zobowiązuje do podawa-

nia strawy możliwie najzdrowszej i najwartościowszej. Tak pojęło swe zadanie grono pomorskich pracowników sztuki. I stąd płynie zdecydowany opór w stosunku do wszelkiego rodzaju tandety artystycznej, kiczu, a nawet — gdzie indziej tolerowanej, sztuki lżejszego, rozrywkowego raczej autoramentu.

Imponującą bezkompromisowość w tym względzie okazał Wilam Horzyca, ustalając repertuar pomorskich scen zawodowych. Mimo wielokroć demonstrowanego niezadowolenia części publiczności wychowanej na królujących tu przed okupacją — operetce i farsie, Horzyca nie poszedł na żadne ustępstwa na rzecz mieszczańskich gustów, ale z podziwu godną wytrwałością bronił repertuaru o wysokich aspiracjach artystycznych.

Tym samym zasadom hołdowali członkowie Komisji Artystycznej Związku Plastyków, podejmując stanowczą walkę z tak rozzuchwalonym na prowincji kiczem i przestrzegając starannie wysokiego poziomu wystaw. Podobnie, po linii poważnej służby muzyce, szli organizatorzy ruchu muzycznego z prof. Jerzym Jasieńskim i dyr. Arturem Rezlerem w Bydgoszczy i z dyr. Ireną Kurpisz-Stefanową i prof. Jerzym Stefanem w Toruniu — na czele.

Szczupłe grono literatów pracujących na Pomorzu nie mogło, oczywiście, sprostać ogromnemu wręcz „zamówieniu społecznemu". Wezwanie o pomoc skierowane pod adresem pisarzy i prelegentów całej Polski nie pozostało bez odzewu. Dowodem tego imponująca liczba gości Pomorza na „Środach" i „Czwartkach" oraz długa lista współpracowników *Arkony*. Z setki bez mała pisarzy przybyłych na zew Pomorza wspomnijmy choćby tylko współtwórców ostatniego sezonu literackiego.

Otworzył ten sezon Jarosław Iwaszkiewicz — prelekcją o Szymanowskim, ilustrowaną recitalem fortepianowym prof. Lisickiego. Fragmenty najnowszej swej powieści odczytała na następnej „środzie" Hanna Malewska. O *Fredrze wrogu miasta* — mówił prof. Szweykowski, Gustaw Morcinek opowiadał o *Słowie polskim na Śląsku*. O literaturze rosyjskiej *Od Puszkina do Szołochowa* mówił Józef Maśliński. Jerzy Andrzejewski zapoznał słuchaczy z fragmentami swej, nagrodzonej później przez *Odrodzenie*, powieści. Wacław Kubacki odczytał swe *Uwagi nad poetyką Pana Tadeusza*. Jan Dobraczyński odczytał fragmenty z *Wybrańców Gwiazd*. O *Narodzinach muzyki współczesnej* mówił Zygmunt Mycielski. W *Podstawowe zagadnienia prozy współczesnej* wprowadził Ryszard Matuszewski. Kazimiera Iłłakowiczówna czytała swe nowe wiersze. O *Prasie i czytelniku* — mówił Orsini-Rosenberg. Mieczysław Jastrun zapoznał nas z nowym wyborem liryków i z fragmentami książki o Mickiewiczu. Wilhelm Szewczyk dał charakterystykę *Literatury niemieckiej po wojnie*. Wojciech Natanson poruszył szereg najaktualniejszych zagadnień teatrologicznych. Leopold Buczkowski odczytał fragmenty swojej najnowszej powieści. Spośród pisarzy pomorskich głos zabierali: Konrad Górski, Adam Grzymała-Siedlecki, Tadeusz Makowiecki, Anna Ludwika Czerny, Stefan Srebrny, Anatol Mirowicz, Stefan Hrabec, Tymon Niesiołowski, Alina Chyczewska, Alfred Kowalkowski, Jan Piechocki, Aleksander Dzienisiuk, Zdzisław Kunstman, Mieczysław Tomaszewski i Marian Turwid.

Obok działalności Związku Literatów i Klubu Literacko-Artystycznego nie można nie wspomnieć o coraz żywotniejszej akcji „Czytelnika", która dała ponad 70 wieczorów autorskich (Bąka, Rusinka, Morcinka, Rymkiewicza i in.) docierając do najbardziej odległych zakątków Pomorza. Podkreślić również wypada coraz systematyczniejsze wiązanie się z akcją wieczorów literackich— Włocławka (dzięki wysiłkom red. Arentowicza) i Inowrocławia w związku z działalnością Tow. Przyjaciół Nauki i Sztuki. Przegląd pomorskich wieczorów literackich uzupełnić trzeba jeszcze zanotowaniem interesującej inicjatywy Związku Dziennikarzy, organizującego wieczory dyskusyjne na temat sztuk wystawionych na scenie bydgoskiej. Tego rodzaju wieczory dyskusyjne, systematycznie kontynuowane, znacznie przyczynić się mogą do uaktywnienia stosunku publiczności do wystawionych sztuk.

Sztuki bowiem pokazane w sezonie ostatnim na scenach zawodowych Pomorza zasługiwały w pełni na jak najżywsze zainteresowanie się nimi. Zobaczyliśmy bowiem na tych scenach m. in. Calderona *Życie snem*, Moliera *Szelmostwa Skapena*, Zapolskiej *Moralność Pani Dulskiej*, Morstina *Obronę Ksantypy*, Dickensa *Świerszcza za kominem* (w adaptacji Stefana Drewicza), Priestleya *Pan Inspektor przyszedł*, Fredry *Pana Jowialskiego*, Simonowa *Harry Smith odkrywa Amerykę*, Rittnera *Wilki w nocy* i *Głupiego Jakuba*, *Pastorałki* Schillera, Bałuckiego *Dom otwarty*, Shawa *Cezara i Kleopatrę* i *Żołnierza i bohatera*, Jesienina *Pugaczowa* i Puszkina *Mozart i Salieri*.

Największe powodzenie zdobyła u publiczności *Obrona Ksantypy*, osiągając cyfrę 64 przestawień. Ale i pozostałe sztuki cieszyły się znacznym i zasłużonym powodzeniem, przygotowane bowiem były z pod-

kreślenia godną starannością, dając często przykład wzorowo wręcz wyrównanej gry całego zespołu. Pracę reżyserską dzielili między sobą: dyr. Horzyca, dyr. Stefan Drewicz, Gustawa Błońska, M. Broniewska i T. Muskat. Nad oprawą sceniczną sztuk czuwali: Tadeusz Kalinowski, Leonard Torwirt i A. Muszyński.

Nie mniej bogato niż repertuar teatralny sprezentował się także sezon koncertowy Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej. Przyniósł on łącznie 19 koncertów (wieczornych) i 10 poranków (nie licząc licznych koncertów popularnych w ramach akademii itp.). Na estradzie koncertowej oglądaliśmy długi szereg wybitnych dyrygentów i solistów polskich i zagranicznych. Dyrygenci: M. Horwat, Clarence Raybould, St. Wisłocki, Franco Autori, B. Wodiczko, O, Straszyński i stały dyrygent Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej Arnold Rezler. Soliści: Zb. Drzewiecki (fort.), Zb. Klein (fort.), Z. Lisicki (fort.), Mewton Wood (fort.), I. Dubiska (skrzypce), M de Brucholleric (fort.), Madeja (klarnet), R. Koczalski (fort.), H. Ottoczko (mezzo-sopran), J. Jęsiakówna (sopran), Zdz. Jahnke (skrzypce), Wł. Kędra (fort.), J. Tejkowski (flet), E. Rezler (fort.), H. Bolechowska (sopran).

Młody zespół osiągnął już duży stopień „zgrania". Na repertuar złożyła się w znacznym procencie tzw. muzyka popularna. Zestawienie całoroczne programu wykazuje dużą ilość utworów klasycznych (znakomitą większość tworzyły dzieła romantyczne i post-romantyczne). Zaledwie parę pozycji (4) reprezentowało w ciągu całego roku tzw. muzykę współczesną. Program przyniósł m. in. ciekawą *Uwerturę Krakowską* utalentowanego kompozytora bydgoskiego Floriana Dąbrowskiego. Koncerty, dużym przeważnie cieszące się powodzeniem, poprzedzane były, zazwyczaj, słowami wprowadzającymi — z słuszną myślą zbliżenia słuchacza do utworu. Słowa wprowadzające wygłaszali: Jerzy Jasieński, Mieczysław Tomaszewski i Florian Dąbrowski.

W ramach działalności Okr. Biura Koncertowego występowali w Bydgoszczy i w Toruniu m. in.: Alfred Wielhorski (rec. fortep.), Zofia Massalska (rec. śpiewaczy), Władysław Kędra (rec. fort.), Stanisław Szpinalski (rec. fort.) i in. Łącznie odbyło się w ub. sezonie 32 imprez koncertowych. 80 audycji szkolnych we wszystkich miejscowościach województwa, oraz 8 koncertów w ramach tzw. akcji ekip (fabrykach).

Liczne pomorskie zespoły śpiewacze kontynuowały swą — piękne tradycje mającą działalność — a zjednoczone chóry pomorskie zdały poważny egzamin, wykonując na zakończenie sezonu *Ojczyznę* Nowowiejskiego na zjeździe chórów w Szumbinie oraz, po raz drugi, w Pomorskim Domu Sztuki.

Niemniej dodatnio sprawiła się plastyka. Jej tegoroczny sezon wystawowy zapoczątkowany został we wrześniu wystawą akwarel Jana Cybisa. Jednocześnie z pokazem akwarel i rysunków wystąpili w pozostałych salonach Pomorskiego Domu Sztuki członkowie Okręgu Warszawskiego ZPAP.

Z kolei — Pomorski Dom Sztuki gościł wystawę cyklu dzieł Jana Matejki (*Dzieje Cywilizacji w Polsce*) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Listopad wypełniła ekspozycja Okręgu Krakowskiego ZPAP. W grudniu miała miejsce Doroczna Wystawa Okręgu Pomorskiego. Na całość przeglądu plastyki pomorskiej złożyły się prace: Borysowskiego, Brzęczkowskiego, Cichockiego, Cholewczyńskiego, Czuryłły, Daszkiewiczowej, Frydrycha, Fr. Gajewskiego, Grabarza, Horno-Popławskiego, Kalinowskiego, Kirilenki, Kuczyńskiej, Kuczyńskiego, Kulikowskiego, Łuczaka, Mokrzyckiego, Niesiołowskiego, Nowaka, Nowickiego, Nyki, Pazdowej, Pazdy, Płoszaya, Pyszorówny, Siennickiego, Staszewskiej, Tarkowskiego, Tomkiewicza, Turwida, Tyszkiewicza.

Po zamknięciu wystawy plastyki pomorskiej — salony Pomorskiego Domu Sztuki zajęła ekspozycja Grafiki Czechosłowackiej, zorganizowana w porozumieniu w Biurem Współpracy z Zagranicą Min. Kultury i Sztuki. W tym okresie — w Domu Plastyków w Toruniu miały miejsce wystawy: reprodukcji francuskiej *Od Watteau do Picassa*, akwarel Cybisa, wystawy pośmiertne plastyków toruńskich: Eugeniusza Grossa i Wacława Ujejskiego. Dalej oglądał Toruń pokaz zbiorowy prac młodego torunianina Alojzego Gossa oraz wystawę rysunków członków Oddziału Toruńskiego ZPAP.

Ostatnie miesiące sezonu zajęły w Pomorskim Domu Sztuki wystawy zbiorowe dzieł: Stanisława Borysowskiego, Zenona Kononowicza i Bronisława Jamontta. Wystawami stanowiącymi przegląd osiągnięć studentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniw. M. K. w Toruniu i uczniów Państwowego Liceum Technik Plastycznych oraz Państwowego Ogniska Kultury Plastycznej w Bydgoszczy — zakończono, w czerwcu, interesujący sezon wystawowy.

Dodać jeszcze należy, iż — analogicznie do akcji ekip muzycznych — zorganizował Związek Plastyków szereg specjalnych pokazów plastyki w świetlicach fabrycznych, uzyskując tym sposobem bardzo zastanawiające wyniki na drodze zmniejszenia dystan-

su między człowiekiem pracy a dziełem sztuki. Do walki z tym dystansem a także w dążeniu do podniesienia form życia codziennego na wyższy poziom estetyczny stają — coraz liczniej i z coraz lepszymi wynikami — obok pracowników sztuki — przedstawiciele najszerszych kół mas pracujących. Obok wspomnianej już działalności pomorskich zespołów śpiewaczych postawić należy znakomicie rozwijającą się działalność rosnących stale w liczbę amatorskich zespołów teatralnych. Zapoczątkowana również szeroka akcja wystaw plastyków-amatorów pozwoli na ujawnienie stopnia i rodzaju uzdolnień plastycznych regionu. Zorganizowane przez Wydział Świetlicowy D. O. W. wystawy prac plastycznych żołnierzy — reprezentowały na tym polu nader ciekawy materiał.

Im bardziej cała ta, tak różnorodna a tak ważna akcja upowszechniająca sztukę i uaktywniająca jej najliczniejszych konsumentów przybierze tu charakter planowy konsekwentnie i odpowiedzialnie realizowany, im bardziej zmniejszy się dystans między pracą artysty a człowiekiem pracy, tym prędzej pomorskie skupiska ludzkie przerodzą się w środowiska żyjące pełnią polskiej kultury artystycznej, stylem i urodą polskiego życia. I tym prędzej zakończy się proces przeobrażania się Pomorza — przez wieki całe regionu walki i milczenia — w region twórczy

Marian Turwid

KULTURA I SZTUKA NA WYBRZEŻU

Dorobek kulturalny Wybrzeża gdyńsko-gdańskiego wzrastał powoli ale stale wraz z napływem fachowym pracowników kultury i narastaniem poczucia patriotyzmu lokalnego u przybyszów. Wzrostowi kultury sprzyjały również naturalne bogactwa kulturalne obszaru województwa gdańskiego. Zaliczyć do nich trzeba przede wszystkim liczne zabytki architektury i rzeźby, dość gęsto rozsiane sale teatralne, sporą, bo sięgającą 5 tysięcy liczbę fortepianów i pianin i zasobne, choć nie nastawione na humanistykę, zbiory biblioteczne. Dziś obiekty architektoniczne i sale teatralne podniosły się z ruin, książki powędrowały do bibliotek miejskich (największa, w Gdańsku, 250.000 tomów), co cenniejsze zabytki uświetniły nowo upaństwowione Muzeum w Gdańsku, a fortepianami zasilamy nawet województwa centralne.

Przed trzema laty były poważne różnice między osiągnięciami poszczególnych dziedzin sztuki; najlepiej zaczęli plastycy, z trudem dorównywała im muzyka, daleko w tyle pozostawał teatr, na szarym końcu — literatura. Dzisiaj zarówno nasze wystawy plastyczne, jak teatry i Filharmonia Bałtycka, mogą z powodzeniem podjąć reprezentatywne zadania kulturalne, a i maruderstwo literatury jest pozorne i wynika nie z braku potencji twórczej u miejscowych literatów, lecz z techniki tworzenia literatury, w której czas jest bardziej czynnikiem współtwórczym niż w innych dziedzinach sztuki.

Hierarchię zagadnień artystycznych Wybrzeża można by ułożyć w następującej kolejności: literatura, teatr, muzyka, plastyka.

LITERATURA

O literatach Wybrzeża krążył przez dwa poprzednie lata dowcip, że wydali tylko... jedną córkę za mąż. Istotnie, było w tym dowcipie niewiele przesady. Rok obecny przyniósł zmiany na lepsze i kilka pozycji wydawniczych. Udział literatów Wybrzeża w ogólnopolskim ruchu literackim zapoczątkowali skromną literaturą użytkową: Stanisława Fleszarowa poematem o Władysławie IV pt. *Sen o morskiej potędze*, Włodzimierz Wnuk broszurą publicystyczną pt. *Walka podziemna na szczytach*, w której porusza problem góralski w czasach okupacji, Mieczysław Żydler książką wprowadzającą w problematykę polskiego Wybrzeża pt. *Morze woła* i niżej podpisany, chronologicznie pierwszy, premierami dwóch sztuk, *Trasa* (12 przedstawień) i *Znak* (2 przedstawienia). Na zimę br. zapowiedzieli jeszcze swoje książki: Maria Kobylińska — z życia szkoły, Mieczysław Jarosławski — powieść o szpitalu, Edwin Jędrkiewicz — przekład pamiętników Karola Ogiera i Edward Fiszer — tomik poezji oflagowej.

Pismem odwodowym literatów Wybrzeża z braku własnego organu (po likwidacji *Wiatru od Morza)* jest *Arkona* i *Odra*. Współpraca ich z tymi pismami ogranicza się z konieczności do sprawozdań kulturalnych, gdyż Wybrzeże gdyńsko-gdańskie ma swoją, dość bujną problematykę literacko-społeczną, którą trudno zmieścić w sublokatorskim kąciku innego pisma. Dlatego posiadanie własnego pisma jest warunkiem prawidłowego rozwoju literatury nadmorskiej i utrwalenia problematyki tutejszego terenu. Nowe pismo, które dzięki poparciu Ministerstwa Kultury i Sztuki ma już w jesieni wejść w sferę realizacji, będzie periodykiem kulturalno-społecznym, związanym z morzem dość luźno, raczej ideologicznie niż tematycznie. Pogląd na rolę literatury

na Wybrzeżu uległ bowiem w ciągu trzech ostatnich lat pewnym ewolucjom i obecnie oczekuje się od literatów Wybrzeża nie dorobku marynistycznego, ale w ogóle wartościowego dorobku. Ambicje marynistyczne czynników organizujących kulturę na Wybrzeżu zmieniły orientację, co wskazywałoby na wzrastającą dojrzałość kultury przymorskiej, bo snobowanie się na nowość i wyjątkowość jest przeważnie cechą młodych kultur.

Któż zresztą ma uprawiać marynistykę? W 40-osobowym Związku Literatów (10 członków rzeczywistych) mamy tylko 2, może 3 marynistów (Stępowski, Zydler, Jarosławski) reszta to literaci związani uczuciowo z zupełnie innymi zagadnieniami. Kontakt z morzem utrudnia ponadto brak okazji do przygody na fali. Oczywiście, morskość to pojęcie znacznie szersze, w skład jego wchodzi nie tylko szkwał, bryza i sztorm, ale również stocznie, przedsiębiorstwa żeglugowe i rybackie, kaszubszczyzna itp. Poznanie i rekonstrukcja artystyczna tych dziedzin życia mogłaby nam dać tęgą epopeję morską, ale epopeje nie rodzą się na zamówienie.

Nieźle przedstawia się również sprawa upowszechnienia literatury. Czołową rolę w tym zakresie odgrywa Klub Literacki w Sopocie, który z inicjatywy ruchliwej Eug. Kochanowskiej rozpoczął serię „wieczorów dobrej książki" i prowadzi ją już przeszło rok, urządziwszy dotychczas około 200 imprez w trzech głównych miastach Wybrzeża nie licząc prowincji.

Sytuacja materialna literatów Wybrzeża jest ciężka. Wszyscy tworzą przeważnie „od niedzieli do niedzieli", nikt nie żyje z pióra. Organizacja życia prywatnego pochłania na Wybrzeżu znacznie więcej czasu i energii niż gdzie indziej, bo Gdynia, Gdańsk, Sopot leżą na przestrzeni 25 kilometrów.

Jeśli uwzględnić krzepnące wśród literatów Wybrzeża poczucie wspólnej misji kulturalnej i solidarności zawodowej, to przyszłość literatury zapowiada się raczej pomyślnie. Wydaje się, że brak tylko pisma nadmorskiego i kontaktu z morzem, aby ta przyszłość stała się wkrótce teraźniejszością.

TEATR

Trzy lata działalności teatralnej na terenie Gdyni, Gdańska i Sopotu zgromadziły materiał wystarczający dla zorientowania się w wymaganiach kulturalnych i możliwościach odbiorczych nowopozyskanego widza. We Wrzeszczu już od r. 1945 na dogasających ruinach Malwina Szczepkowska tworzyła mocną podbudowę kulturalną pod przyszły teatr dając w cyklu inscenizacji przegląd najcelniejszych utworów polskiej poezji i prozy w ich dziejowym rozwoju. Z kolei Ministerstwo Kultury i Sztuki zapowiedziało dekret o powołaniu do życia i upaństwowieniu Teatru Wielkiego w Gdańsku, w nowej sali we Wrzeszczu, liczącej 1200 miejsc. Można przypuszczać, że Teatr Wielki będzie szczelnie wypełniony publicznością. Jeśli bowiem chodzi o Gdańsk, składa się ona przeważnie z uczącej się młodzieży i świata pracy, który ma wielkie zainteresowanie dla imprez kulturalnych.

Najbardziej oryginalnym miastem w Polsce jest Sopot, bo przy 43.000 mieszkańców posiada Filharmonię Bałtycką, Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych, stałą wystawę plastyczną, teatr zawodowy, związki artystyczne, tor wyścigowy i dwa kina. W takiej konsystencji mógłby być Atenami, gdyby nie posucha na Peryklesów... W Sopocie działał przez dwa lata bezpretensjonalny, rozrywkowy teatrzyk Al. Gąssowskiego. Wniósł on swój udział w sprawę uteatralnienia Sopotu, lawirując zręcznie między maksymalnymi wymaganiami sfer artystycznych a dobrą wolą mieszkających tu zwartą masą urzędników. W sezonie bieżącym do połowy kwietnia Sopot był bez teatru z powodu remontu sali teatralnej.

Najtrudniejszym dla podboju kulturalnego miastem jest Gdynia. Istniejący tu przed dwoma laty Teatr „Komedia" Hałacińskiej o poziomie teatrów peryferyjnych Warszawy miał więcej sympatyków niż obecnie teatr Galla. Podobnie np. koncerty Szpinalskiego gromadziły 50 osób, a Xeni Grey 500. Wnioski narzucają się same; Gdynia ma wyraźną predylekcję do teatru rozrywkowego bazującego na niewybrednym repertuarze i przepychu wystawy. Nie pozbawiony komizmu jest fakt, że na jednym z zebrań M. R. N. namiętnie dyskutowano skromność oprawy dekoracyjnej teatru Galla i domagano się barwnych kostiumów.

Takie tereny odziedziczył Gall ze swoją grupą teatralną opartą o zasadę zespołowości. W sezonie bieżącym Gall zorganizował dwa teatry; Miejski „Wybrzeże" w Gdyni i Kameralny „Wybrzeże" w Sopocie; pierwszy reprezentacyjny z wielkim repertuarem, drugi lżejszy z repertuarem współczesnym. Podział ten z braku odpowiedniej sali w Gdańsku-Wrzeszczu konieczny, dla sprawy zadomowienia się Galla w Gdyni nie był zbyt fortunny, bo niestety na całym świecie miasta portowe stanowią przystań dla wielkiej przygody i małej sztuki. Wprawdzie takie pierwsze premiery Galla,

jak *Homer i Orchideja* i *Jak wam się podoba* śledziła Gdynia z życzliwą uwagą, ale zainteresowanie to było spowodowane silną naówczas akcją prasową i atrakcyjnością Galla, a nie, jak powinno być, niepospolitą jakością Teatru „Wybrzeże". Dlatego ambitna linia repertuaru załamała się już po inauguracyjnej *Balladynie*. *Balladyna* uzyskała, jak na Gdynię, pokaźną frekwencję 26.000 widzów, jednakże pod tą cyfrą kryje się przede wszystkim młodzież szkolna z peryferii Gdyni. Z pomiędzy dwóch pozostałych ambitnych premier *(Chory z urojenia* i *Wesele)* tylko *Wesele* leży na szlaku twórczych poszukiwań Galla, *Chory z urojenia* to była raczej praca warsztatowa.

Teatr Kameralny grał do połowy kwietnia w Gdyni, jako sublokator Domu Marynarza, potem przeniósł się do własnej, pięknie wyremontowanej sali w Sopocie. Repertuar tego teatru wyznaczają w bieżącym sezonie następujące nazwiska: Morozowicz-Szczepkowska *(Genewa, Paquis)*, Cwojdziński *(Temperamenty)*, Zawieyski *(Ocalenie Jakuba)*, Roger Ferdinand *(Trzech synów i córka)*, Nałkowska *(Dom kobiet)*, Broniewski *(Eksperyment)* i niżej podpisany *(Znak)*. Na dobór repertuaru nie bez wpływu pozostaje specyficzny charakter zespołu Galla, w którym nie ma starszych aktorów, a niewielka jest też ilość aktorów dojrzałych.

Przedstawienia Teatrów „Wybrzeże" wyróżniają się nienaganną zespołowością, malarskim zapełnieniem przestrzeni scenicznej, czystością aktorskiej dykcji, supremacją aktora nad wystawą, sumiennością roboty artystycznej przy stosowaniu najskromniejszych środków materialnych. Stosunek publiczności należy do kategorii jej win niezawinionych, bo Gdynia nie z własnej winy znajduje się na poziomie smaku estetycznego schyłku XIX wieku, tj. okresu rozkwitu pudełkowej sceny mieszczańskiej i „wstrząsającej" gry solisty-aktora od kulisy do kulisy. Kult aktora-solisty i naturalizmu w dekoracji jest wspólny i publiczności gdyńskiej i, z nielicznymi wyjątkami, prasie miejscowej, co w zupełności wystarcza, by teatr mimo wzrastającej frekwencji i oficjalnego uznania pracował często w próżni. Brak jest na Wybrzeżu krytyka teatralnego, który by potrafił zjawiska teatralne posegregować i sklasyfikować, miejscowi recenzenci wyżywają się na ogół w felietonach.

Nowy projekt reorganizacji Teatrów „Wybrzeże" uwzględnił wnioski wynikające z konieczności planowania trzech odmiennych typów teatru dla trzech miast Wybrzeża i peryferii. W sezonie 1948/49 ma być stworzony Państwowy Teatr Wielki w Gdańsku pod dyr. Iwo Galla o trzech zespołach, wymieniających repertuar, przy czym przewiduje się dla Gdańska-Wrzeszcza repertuar wielki, dla Gdyni muzyczno-rozrywkowy, a dla Sopotu i województwa gdańskiego — społeczny.

Reorganizacja ta mogła się dokonać na podglebiu użyźnionym i spulchnionym przez dwuletni pobyt Galla. Jego teatr bowiem pogłębił i poszerzył problematykę teatralną Wybrzeża, był wzorem sumiennego ustosunkowania się reżysera i aktora do sztuki, a co najważniejsze pracował nad przekształceniem silnie zakorzenionych w nowym widzu pojęć o roli rozrywkowej teatru, wskazując na jego zadania wychowawcze i silny związek z nurtem duchowym życia społecznego.

Mając obecnie do dyspozycji trzy należycie wyposażone sale teatralne i zapewnioną opiekę państwa może Gall w dalszym ciągu realizować swoje ambitne plany teatralne.

MUZYKA

Upowszechnieniem muzyki na Wybrzeżu zajmują się zasadniczo dwie instytucje: Centralne Biuro Koncertowe i Filharmonia Bałtycka. C. B. K. jest właściwie... przeładunkowym punktem muzycznym dla artystów zamiejscowych, dzięki czemu urozmaica i wzbogaca lokalne imprezy muzyczne i mimo skromnych środków materialnych oraz dorywczej działalności przy pomocy Filharmonii Bałtyckiej zdołało nam zorganizować niezapomniane wizyty Szpinalskiego, Sztompki, Ekiera, Wiłkomirskiej, Franco Autori, Gardy i innych.

Żmudny i odpowiedzialny trud umuzykalnienia Wybrzeża podjęła naczelna instytucja muzyczna Filharmonia Bałtycka z jej energicznym i pełnym inicjatywy dyrektorem, dr St. Śledzińskim na czele. Działalność F. B. bazuje się na trzech założeniach programowych: kultywowaniu muzyki poważnej dla wybredniejszych melomanów, upowszechnianiu muzyki popularnej i współdziałaniu w imprezach okolicznościowych, spowodowanych zamówieniem społecznym. Jest ono dość poważne, jeśli na 81 koncertów w bieżącym sezonie przypada 55 koncertów popularnych i okolicznościowych. Wzrosła również frekwencja i powiększył się zasięg terytorialny F. B. W latach ubiegłych Państwo dopłacało przeciętnie około 500 zł do jednego słuchacza, obecnie tylko 120 zł. W sezonie bieżącym „kilometraż muzyczny" F. B. wynosi 3000 km, podczas gdy dawniej kończył się trasą

Gdynia—Gdańsk—Sopot. Frekwencja ostatniego sezonu wyraża się cyfrą 80.000, w sezonie przyszłym 100.000 ma być granicą dolną.

Wzrost frekwencji zdołano uzyskać dzięki rozsądnej polityce programowej i administracyjnej dyr. Śledzińkiego oraz dobremu zgraniu orkiestry. Program koncertów jest dobierany bardzo starannie z uwzględnieniem możliwości odbiorczych nowego słuchacza i zdolności wykonawczych orkiestry. W programie tego sezonu przeważali romantycy jako bardziej dostępni, a nowsi kompozytorzy wyprzedzali klasyków. Hojnie stosowano zniżki dla związków zawodowych, wojska i młodzieży szkolnej. F. B. stara się ponadto odwiedzić słuchacza w jego zakładzie pracy lub miejscu zamieszkania.

Zespół orkiestry liczący 65 osób osiągnął już dzięki sumiennej pracy dyr. Śledzińskiego i dyrygenta Wodiczki wysoki poziom odtwórczy i można go bez obawy oddać pod batutę obcego dyrygenta nawet tak wymagającego, jak Franco Autori. Jednakże całość orkiestry F. B. jest poważnie zagrożona konkurencją innych Filharmonii, wynagradzających znacznie lepiej swoich muzyków. Filharmonik Wybrzeża otrzymuje przeciętnie uposażenie od 8—12 tys. zł, co jest kwotą niewystarczającą, jeśli się zważy, że ruchomy charakter F. B. uniemożliwia muzykom uprawianie zajęć dodatkowych. Obawa przed odpływem muzyków do innych miast jest stałą troską dyrekcji F. B.

Drugą bolączką F. B. jest jej sytuacja prawna, dotąd niewyjaśniona. F. B. jest agendą fikcyjnego Gdańskiego Towarzystwa Muzycznego, z którego istnieje właściwie tylko nazwa. Umiastowić F. B. nie można, ponieważ jej zasięg terytorialny obejmuje właściwie całe województwo, a zahacza także o Szczecin. Jedynym wyjściem byłoby upaństwowienie F. B., co z pewnością polepszyłoby trudną sytuację tego ambitnego a ubogiego krewnego innych sztuk, powodując regularny i realny dopływ subwencji, które dotychczas kapią od czasu do czasu z kilku źródeł: Prezydium Rady Ministrów, Ministerstwa Kultury i Sztuki i funduszów samorządowych.

Nadmierne obciążenie budżetu F. B. stanowią jeszcze koszty przewozu orkiestry. Trudności te może rozwiązać przydział bezpłatnych biletów autobusowych oraz wyposażenie F. B. we własny autokar z przyczepką. Dojazd z koncertami do wsi, co w przyszłym sezonie planuje ambitne kierownictwo, byłby wówczas sprawą realną, a rzecz jest warta zachodu, bo pierwszy próbny i płatny koncert we wsi Sobowidze zgromadził na wolnym powietrzu około 5000 chłopów.

Największą przeszkodę w popularyzacji koncertów F. B. stanowi brak sal koncertowych. W Sopocie jest F. B. niemile widzianym sublokatorem kina, w Gdyni po zajęciu ostatniej wolnej sali przez Film Polski F. B. nie koncertuje, jedynie we Wrzeszczu sala Teatru Wielkiego pod względem akustycznym nienaganna nadaje się na produkcje orkiestralne o rozmachu europejskim. Sale na terenie województwa gdańskiego poza nielicznymi są do użytku tylko latem z braku urządzeń ogrzewających. Wspaniała „sala naturalna" w Operze Leśnej jest jedynym uśmiechem w tym rejestrze, ale niestety tylko sezonowym.

Ogólna sytuacja F. B. jest zła, bo ta arcypożyteczna instytucja jest zagrożona w biologicznym centrum swojego organizmu, w składzie orkiestry. Poziom F. B. dojrzał już do takiego stanu zdrowia, a finanse do tego stopnia schorzenia, że upaństwowienie tej instytucji wydaje się jedynym środkiem zaradczym.

Szkolnictwo muzyczne na Wybrzeżu wygląda na ogół dobrze, dysponuje bowiem fachowymi pedagogami i zdolnym materiałem uczniowskim, a co jest nie mniej ważne, jest zaopatrzone w nuty i instrumenty. Rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej jest Jan Ekier i sprawuje ten urząd z zapałem, bo, jak twierdzi, ma w swojej klasie kilku przyszłych wirtuozów. Przyszłych śpiewaków-solistów szkolą m. in. doświadczeni artyści operowi M. Bojar-Przemieniecka, K. Czekotowski i M. Janowski. Niezawodnym akompaniatorem jest W. Walentynowicz. Spośród chórów istniejących na Wybrzeżu już dziś można złożyć sprawny chór operowy. Przy oparciu o istniejący na Wybrzeżu element muzyczno-wokalny uruchomienie teatru muzycznego może być sprawą niedalekiej przyszłości.

PLASTYKA

O ile inne działy sztuki na Wybrzeżu wyodrębniają się swoistą, lokalną problematyką, to sprawy naszej plastyki mieszczą się w ramach ogólnopolskich zagadnień plastycznych, które znów z kolei obracają się wokół trzech postulatów: związania twórczej formy malarskiej z zamówieniem społecznym, upowszechnienia sztuki i zjednania malarstwu mecenatu ludowego. Rozpatrując te problemy na nadmorskim terenie można z zadowoleniem przyznać naszym plastykom we wszystkich dziedzinach poważne osiągnięcia.

Czołową grupę plastyków Wybrzeża sta-

nowią artyści skupieni przy Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie: Janusz Strzałecki, Jul. Studnicki, J. Żuławski, Wł. Wnuk, E. Nacht-Samborski, J. Wodyński, K. Łada-Studnicka, H. Żuławska, H. Wnukowa, Wł. Lam. Jest to grupa silnie związana ambitnym programem artystycznym i społecznym. Trudno byłoby oznaczyć ją szyldem jednego kierunku malarskiego, jakkolwiek wszyscy wymienieni artyści malują realistycznie, ale jest to realizm bogaty, zindywidualizowany, przebiegający swobodnie między abstrakcyjną transformacją natury, a poddaniem oka barwnym impulsom modelu i wyczuleniem go na kontrasty form przestrzennych. Plastycy Wybrzeża odnieśli liczne sukcesy w konkursach ogólnopolskich; W. Wnuk jest zdobywcą I nagrody na konkursie na pomnik Powstańca Śląskiego, J. Żuławski otrzymał I nagrodę na konkursie przedolimpijskim za mozaikę wykonaną przy współudziale H. Żuławskiej, J. Bielskigeo i R. Madeyskiego oraz I nagrodę Minist. Kultury i Sztuki za najlepszą pracę wykonaną w technice ściennej (przy pomocy tej samej grupy). Dalsze nagrody malarskie uzyskali K. Łada-Studnicka, J. Wodyński i J. Studnicki, w dziale rzeźby — A. Smolana. Liczne obrazy plastyków nadmorskich zostały zakupione z funduszów Ministerstwa Kultury i Sztuki i Funduszu Kultury Narodowej dla muzeów i instytucji publicznych. Udział plastyków Wybrzeża w wystawach ogólnopolskich jest nieomal stały i bywa lokowany przeważnie na pierwszych miejscach w klasyfikacji artystycznej i w powodzeniu finansowym. Artyści ci nie ograniczają się do malarstwa sztalugowego, lecz wychodzą ze swoją sztuką między masowych odbiorców: ich dziełem jest piękny fresk, zdobiący ściany stołówki Urzędu Wojewódzkiego, fresk w hallu Grand Hotelu w Sopocie, freski na ścianach pawilonów powystawowych w Sopocie (z rzeźbą Wnuka na froncie). Oprócz wymienionych coraz lepszą pozycję zdobywają młodsi, ideowo spokrewnieni: Kasprowicz, Kałędkiewicz, Kobzdej, Śramkiewicz, Michałowski. Na czoło akwarelistów starszej szkoły wysuwa się M. Nehring. Popularne są grafiki Rolicza. Tematykę morską uprawia świeżo stworzona grupa marynistów: Mokwa, Suchanek, Szwoch, Gasiński.

W dziedzinie upowszechnienia plastyki wysuwa się Wybrzeże przed inne regiony Ziem Odzyskanych. Na podstawie bieżącego sezonu można wyodrębnić trzy formy upowszechnienia: wystawy stałe, wystawy ruchome i ognisko kultury plastycznej. Wszystkie te imprezy są urządzane bezpłatnie.

Oprócz plastyków miejscowych w salonie sopockim wystawiali w tym roku Cybis i Pankiewicz, w salonie gdyńskim pokazano sprowadzone z Warszawy szkice Matejki. Oddział plastyków gdańskich zorganizował oryginalną wystawę malarsko-graficzną ruin Gdańska z udziałem T. Pachla i Żukowskiego, które po największej części zostały zakupione przez instytucje i prywatnych odbiorców. Plastycy gdyńscy objeżdżają teren województwa z ruchomą wystawą własną. Eksponaty umieszczone na przenośnych parawanach rozpoczęły pożyteczną wędrówkę po stoczniach, fabrykach i innych zakładach pracy, budząc różne zainteresowania, szczere u robotnika, nie pozbawione cech nonszalancji u inteligenta. Niestrudzonym komisarzem tej imprezy jest prezes Oddziału Gdyńskiego M. Kasprowicz, tęgi malarz i namiętny poszukiwacz nowych form upowszechnienia i oryginalnych środków wyrazu artystycznego. Z tajnikami „kuchni malarskiej" zaznajamia zwiedzających specjalny prelegent art.-mal. W. Królikiewicz.

Prawdziwą chlubą Wybrzeża jest Ognisko Kultury Plastycznej, skupiające w dwóch ośrodkach we Wrzeszczu i w Sopocie 80 wolontariuszy pędzla, ołówka i dłuta w wieku od 6 do 40 lat. Celem Ogniska jest pobudzanie i rozwijanie smaku estetycznego i „usunięcie dystansu dzielącego człowieka pracy od człowieka kultury". Ogniskiem kierują Lam, Kałędkiewicz, Śramkiewicz i Wójcik.

Na Święto Morza przygotowują plastycy Wybrzeża wielką wystawę w Sopocie, która zasilona zbiorami Muzeum Narodowego w Warszawie da przegląd malarstwa polskiego od końca XIX wieku do chwili obecnej. Na zakup prac plastyków nadmorskich Ministerstwo Kultury i Sztuki i Min. Żeglugi przeznaczyło kwotę 800.000 zł.

Adepci sztuki plastycznej skupiają się w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie (rektor J. Strzałecki) i w Liceum Plastycznym w Gdyni (dyr. W. Bodziński) i sądząc po dorocznych wystawach zasilą wkrótce kadry naszych plastyków elementem zdolnym, wykształconym na dobrych wzorach i w sentymencie dla morza.

Wielkie ułatwienie techniczne dla plastyków Wybrzeża stanowi Laboratorium Chemiczne w Gdańsku, produkujące farby i gruntujące płótna oraz Pracownia Graficzna. Obie te instytucje kierowane dzielnie przez art.-mal. Rogińskiego skracają na miejscu proces dotarcia obrazu do odbiorcy.

Z tego pobieżnego sprawozdania wynika, że na odzyskanym Wybrzeżu gdyńsko-gdańskim tryska coraz silniej strumień

sztuki czysto polskiej opartej o najlepsze ambicje, a zaprawionej kolorytem regionalnym. Strumień ten należy wszelkimi środkami ożywić, ażeby swoim bystrym biegiem zmiótł naloty niemczyzny z oblicza tych ziem i połączył się wszystkimi swoimi dopływami z ogólnopolskim nurtem kultury.

Kazimierz Barnaś

SEZON 1947/48 W REGIONIE ŚWIĘTOKRZYSKIM

Świętokrzyskie Dni Kultury, które odbyły się w Kielcach w końcu sierpnia 1947 roku zamknęły działalność kulturalną ubiegłych lat na terenie regionu świętokrzyskiego. Jako zamknięcie okresu i do pewnego stopnia rozpoczęcie nowego, wymagają one nieco więcej miejsca, tym bardziej, że spotkały się z ostrą krytyką ze strony publicystów [1]).

Bez wątpienia Świętokrzyskie Dni Kultury oparte były na zasadzie popularyzacji i upowszechnienia kultury w kategoriach mających jeszcze sens wyłączności; miały charakter narzucania sztuki widzowi, a więc cechy programowości z góry, bez ściślejszej łączności z masami. Nie były wynikiem potrzeby mas ludowych lecz poczynaniem tradycji muzealnej, pragnącej bez obniżenia poziomu ukazać walory twórczej przeszłości. Niemniej stały się w procesie kulturalnym jedną z dróg, prowadzących do wzbudzania zainteresowania sprawami sztuki i kształtowania przeżyć. Tego rodzaju kulturalne obrazy były pierwszym osiągnięciem zespołu działaczy kulturalnych kielecczyzny, były „próbą generalną", jak to określił Leon Kruczkowski, tak twórców jak i odtwórców regionu.

W czasie trwania Świętokrzyskich Dni Kultury podkreślano ekskluzywny, elitarny ich charakter. Jest to krytyka tzw. popularyzacji kultury, która jako wytwór intelektualny, oparty na treściach abstrakcyjnych i tradycjonalnych, staje się ciężka dla percepcji mas, a nawet świat inteligencki spogląda na nią jako na rozrywkę „od święta", poddając się pod wpływem snobizmu budzeniu estetycznych emocji. Są to rekwizyty osiemnasto- i dziewiętnastowieczne, które powoli ustępują ze sceny życia rozwijającej się wolno ale poważnie robocie kulturalnej, przede wszystkim przez tworzenie ośrodków promieniowania twórczego po wsiach i w skupiskach robotniczych. Myślę tu o domach społeczno-oświatowych i świetlicach. Bo ciężar gatunkowy problemu leży w pracy organizacyjnej oświatowo-kulturalnej, by kulturę uczynić jak najszybciej, jak to powiada Stefan Żółkiewski, „społecznie pożyteczną, postępową".

Pomijając imprezy przejściowe, najważniejszym momentem Świętokrzyskich Dni Kultury było otwarcie Muzeum Świętokrzyskiego, trwałego ogniska promieniowania kulturalnego, przy którym skupiają się najtęższe głowy naukowe kielecczyzny i gdzie odbywają się wystawy plastyków, wystawy objazdowe. Przy muzeum ogniskuje się Instytut Badań Regionalnych.

Stowarzyszenie Świętokrzyskich Dni Kultury zapoczątkowało przy tym muzeum galerię sztuki współczesnej zakupując szereg dzieł malarstwa stalugowego i grafiki i dało początek działowi etnografii przez zakupienie wzorów ceramiki ośrodków chałupniczych z terenu regionu, zapasek kobiecych, staników, sukman, koszul i rzeźb ludowych.

Stowarzyszenie to w ramach swej akcji stworzyło wydawnictwo biblioteki świętokrzyskiej, z której ukazało się już szereg publikacji jak 1) *Pamiętnik Kielecki* 1947, 2) *Udział regionu kieleckiego w kulturze narodu* — Juliusza Nowak-Dłużewskiego, 3) *Antologia współczesnej liryki świętokrzyskiej*, 4) *Opowieści krajobrazu*, poemat partyzancki — J. M. Gisgesa. W przygotowaniu do druku znajdują się *Pamiętnik Kielecki* 1948 i *Bibliografia świętokrzyska* (dział humanistyczny) Mariana Toporowskiego.

Przechodząc do problemu upowszechnienia kultury i jej uspołecznienia na terenie kielecczyzny, należy zaznaczyć, że w dalszym ciągu jeszcze polityka kulturalna, ogólnie rzecz biorąc, idzie po linii zewnętrznej, ale obok tego odczuwa się wolę organizowania kultury dostępnej wszystkim ludziom, i to w środowiskach tak miejskich jak i wiejskich. Uwagi powyższe, które mogą się wydać sloganami bez pokrycia, udokumentujemy dowodami.

O ile okres do roku 1947 nosił cechy bezprogramowości i przypadkowości w polityce kulturalnej na terenie regionu świętokrzyskiego, o ile czynniki, od których zależała linia wytyczna działania nie tylko nie współpracowały, ale jeszcze walczyły ze sobą jak np. Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki i Okręgowa Komisja Związków Zawodowych, o tyle obecnie, dzięki ustaleniu granic kompetencji, nie ma nieporozumień, a wszystko zmierza do harmonijnie

---

[1]) Patrz „Wieś" Nr 36 (115) z dn. 14 września 1947 r. — Wiesław Jażdżyński „Świętokrzyskie Dni Kultury".

pojętej odpowiedzialnej współpracy — Kuratorium z Woj. Wydziałem Kultury i Sztuki, OKZZ, samorządem wojewódzkim, partiami politycznymi.

W zakresie literatury i oświaty pozaszkolnej od 29 lutego 1948 r. zaczęło Kuratorium Okr. Szk. Kiel. wraz z P. T. K. i dyrekcją muzeum kontynuować przerwane w czerwcu roku 1947 odczyty w ramach Powszechnego Uniwersytetu Regionalnego. Odczyty te mają charakter popularnonaukowy. Dla ilustracji podajemy niektóre tematy poruszane w prelekcjach, po których zwykle przeprowadzana jest dyskusja: 29. II. *Kielce na przełomie dziejów* — dr Jan Pazdur; 14. III. *Architektura regionu* — inż. Aleksander Król; 21. III. *Regionalizm Aleksandra Patkowskiego* — Banaczkowski; 11. IV. *Rybactwo na terenie woj. kieleckiego* — Wilman; 18. IV. *Lasy świętokrzyskie* — inż. Stanisław Adamowicz; 25. IV. *Powojenna odbudowa rolnictwa w regionie* — Stanisław Żakiewicz; 2. V. *Drogi upowszechnienia kultury w regionie kieleckim* — Jan Zieliński; 9. V. *Dygasiński — piewca Ponidzia* — Jan Kulpa; 23. V. *Ziemia Świętokrzyska w ruchu innowierczym* — Felicjan Zaremba.

Biorąc pod uwagę to, iż przeciętna frekwencja na tych odczytach odbywających się co niedzielę wynosi 300 do 400 osób, że obok tego Klub Literacki, urządzający „Wieczory czwartkowe" (autorskie, referaty, dyskusje na tematy plastyczne, teatralne, literackie) gości u siebie do 50 osób, mając na uwadze nadzwyczajne powodzenie teatru zawodowego, gdzie prawie stale są komplety i w rozrachunku rocznym 78% frekwencji (w przeciągu miesiąca przesuwa się przez teatr przeciętnie 14.500 osób, tzn. licząc ogólnie co trzeci człowiek w Kielcach jest raz w miesiącu na widowisku), nie licząc imprez przyjezdnych — należy stwierdzić i podkreślić, że chłonność społeczeństwa jest duża i coraz większa i w porównaniu z latami ubiegłymi wprost zaskakująca.

Dla podniesienia stanu oświatowo-kulturalnego w gromadach wiejskich najważniejszą akcją było w grudniu ub. roku otwarcie 236 bibliotek gminnych we wszystkich gminach na terenie województwa. Każda biblioteka miała od 400 do 5000 tomów. Ciekawa jest druga strona medalu — percepcja dzieł literackich wśród chłopów. Gdy w niektórych gminach czytelnictwo rozwija się pomyślnie, powstają filie bibliotek gminnych w gromadach i na *ca* 8000 mieszkańców gminy jest czytelników 900—1200, w innych czytelników jest zaledwie kilkunastu. Fakt ten można tłumaczyć albo niedołęstwem bibliotekarza, który poza ramy gminy nie wychodzi, brakiem aktywności, albo w gromadach jest jeszcze zbyt małe zainteresowanie i uświadomienie znaczenia czytelnictwa, brak zapotrzebowania i formalna niechęć do książki.

Niewątpliwą i najpoważniejszą rolę do spełnienia w zakresie propagandy oświatowo-kulturalnej i upowszechnienia sztuki w ośrodkach wiejskich należy na przyszłość przypisać radiu.

Na terenie samego miasta Kielc oprócz wspomnianych „Wieczorów Czwartkowych" Klubu Literackiego, 12 listopada 1947 r. Jerzy Zawieyski wygłosił odczyt pt. *Humanizm chrześcijański* (frekwencja około 300 osób), a Mieczysław Pawlikowski w miesiącach zimowych 1948 r. urządził kilka poranków i wieczorów autorskich dla młodzieży szkolnej i robotników. 17. III. 48 r. Kazimierz Zenon Skierski odczytał fragmenty swoich utworów w Busku-Zdroju na Górce w szpitaliku dziecięcym.

W Radomiu, w maju 1948 r., powstał Klub Literacko-Artystyczny skupiający nie tylko literatów, ale i plastyków i muzyków, który prowadzi i zasila miesięczny dodatek literacki w dzienniku tamtejszym *Życie Radomskie*. Poza tym pismem region świętokrzyski innego czasopisma nie posiada.

Bardzo intensywnie pracuje i spełnia ważną rolę w dorobku kulturalnym młodzież Państwowego Liceum Pedagogicznego w Sandomierzu, która pod kierunkiem prof. Marii Makowskiej i Leontyny Domagała w bieżącym roku szkolnym dała szereg widowisk i urządziła kilka cyklów artystyczno-literackich jak np.: *Wieczór Wyspiańskiego, Wieczór romantyków* (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński), zbiorowe recytacje, inscenizacje, *Wieczór pozytywistów*, w których udział miejscowego społeczeństwa był bardzo liczny.

Patrząc na działalność świetlic robotniczych i wiejskich organizacji młodzieżowych, należy powiedzieć, że zainteresowania rozrosły się niepomiernie i akcja czytelnicza, świetlicowa, biblioteczna ma swoje pokrycie w gruncie nadzwyczaj chłonnym.

Za przykład mogą służyć cotygodniowe „Wieczory świetlicowe" w Zakładach Starachowickich obejmujące literaturę, teatr i muzykę, akcja świetlicowa w Hucie Ludwików w Kielcach.

Dowodem podatności młodych umysłów na działanie kultury i sztuki niech będzie Kielecka szkoła rzemiosła artystycznego, o zakresie i poziomie gimnazjalnym, w której kształci się element wyłącznie chłopsko-

robotniczy, młodzież chłonąca z zapałem wiedzę teoretyczną i praktyczną. Wierzę, że ci, którzy ją ukończą i wrócą do swoich osiedli i wsi, bo taki jest cel tej szkoły, będą rzetelnymi realizatorami idei uspołecznienia kultury. Wierzę, bo ich widziałem nieraz przy pracy, przy nauce, widziałem ich zapał i poważne traktowanie sprawy.

Niezamożna ta młodzież, uzdolniona artystycznie, uzyskuje bardzo dobre wyniki, zwłaszcza młodzi rzeźbiarze. Wymienimy tu nazwisko Stefana Dulnego, szesnastoletniego chłopca z pow. opatowskiego, który dawniej „w kamieniu kozikiem rzeźbił sobie różne figury w czasie pasienia krów". Szkoła ta prowadzi także ciekawą pracownię tkacką, opartą na tradycjach „pasiakowych", regionalnych.

W Sandomierzu nieco inną rolę spełnia Państwowe Ognisko Kultury Plastycznej założone 7 stycznia 1948 r., gdzie jest 26 słuchaczy, ognisko, które ma na celu wychowanie odbiorców sztuki. Największą frekwencją (bo na wykłady przychodzi nieraz bardzo wiele osób) cieszą się prelekcje ks. dr A. Górskiego z zakresu historii sztuki.

Inny typ szkoły artystycznej prowadzonej przez Wacława Dobrowolskiego istnieje w Radomiu, gdzie kształci się przeważnie młodzież wiejska i gdzie główny nacisk położony jest na rysunek, malarstwo stalugowe i rzeźbę, a więc cel — przygotowywanie późniejszych artystów-plastyków.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Radomiu rozwija silną działalność w zakresie plastyki, tak, że Radom w chwili obecnej jest miejscem najintensywniejszej i najbardziej owocnej pracy malarskiej i akcji wystawowej na terenie województwa kieleckiego. W bieżącym sezonie było tam 5 wystaw — we wrześniu 1947 r. zbiorowa wystawa Władysława Mikosa (124 prace) z lat 1914—47, w październiku wystawa jesienna Z. P. A. P. (prace z urlopów i wakacji), którą zwiedziło około 2500 osób, w grudniu wystawa Wacława Dobrowolskiego (w przeciągu 14 dni zwiedziło ją ponad 2000 ludzi), w lutym 1948 r. wystawa ogólnopolska (94 eksponaty), przez którą przesunęło się do 4000 widzów, w marcu wystawa warszawska Suchanka.

Kielce, pomimo że są miastem wojewódzkim i centralnym regionu świętokrzyskiego, znacznie słabiej pracują w dziale plastyki. Wystawy tutejsze z natury swej są wybitnie zróżnicowane, tak co do poziomu wystawianych płócien, jak i faktur czy technik, tak że dotychczasowe wystawy były typowym prowincjonalnym bigosem. Plastycy kieleccy nie tworzą żadnej szkoły, a osobiste nieporozumienia i niechęci w małym światku zbyt „wielkich mistrzów" nie wytwarzają atmosfery twórczej i w wyniku zniechęcają społeczeństwo. Jaskrawym dowodem była „Wystawa gwiazdkowa" w grudniu 1947 r., wystawa sprzedażna, na której nie został zakupiony ani jeden obraz.

W kwietniu 1948 r. przez przeciąg trzech tygodni była otwarta „Wystawa jubileuszowa" Andrzeja Olesia (35-lecia pracy art.), jeden z ważniejszych elementów konstruktywnych życia artystycznego Kielc. Zwiedziło ją około 5000 osób, cyfra niesamowita, nienotowana dotychczas w Kielcach. (Przeciętna frekwencja na wystawach plastyków wynosiła od 100 do 800 osób). Powodzenie to należy przypisać dwom przyczynom. Zgromadzone prace malarskie, graficzne i witrażowe, miały wyrównany poziom. Druga przyczyna — to wielka popularność artysty na terenie miasta i województwa, który jako zasłużony długoletni konserwator zabytków znany jest szerokim masom.

Mówiąc o wystawach należy podkreślić znaczenie Muzeum Świętokrzyskiego, które w ramach swojej akcji urządziło kilka wystaw. Pierwszą taką imprezą była wystawa objazdowa Ministerstwa Kultury i Sztuki — otwarta 14. IX. 47 r. *Dzieje cywilizacji w Polsce* — Matejki obejrzało w Kielcach 7638 osób, z czego na młodzież przypada 4835 i 1800 na wycieczki zamiejscowe z powiatów jędrzejowskiego, pińczowskiego, stopnickiego, ze Suchodniowa i Skarżyska. Drugą wystawą typu objazdowego jest wystawa *Tadeusz Kościuszko*, która odwiedziła poza Kielcami i mniejsze miasta wraz z ośrodkami fabrycznymi. Prócz tego w muzeum była urządzona wystawa malarstwa polskiego z epoki Młodej Polski, składająca się z dzieł znajdujących się w zbiorach muzeum i wystawa pt. *Kielce w obrazach* otwarta w maju br., której inicjatorem był Oddział Kielecki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Najciekawszym eksponatem był obraz Górnickiego z połowy XIX wieku.

Najbardziej charakterystycznym momentem w omawianym dziale jest rozwój sztuki ludowej, zwłaszcza ceramiki, która pod względem artystycznym stoi na jednym z najwyższych poziomów, jeśli chodzi o ceramikę ludową w Polsce. Wystarczy wymienić Iłżę i Chałupki, skąd ceramika jest masowo eksportowana zagranicę. Albo Denków, Koszary, skąd ceramika użytkowa rozchodzi się nie tylko w regionie, ale i po całej Polsce, wędrując też na Ziemie Za-

chodnie! Z punktu widzenia gospodarczego ma to wielkie znaczenie dla rozwoju samych ośrodków, coraz doskonalszego wyrazu artystycznego tzw. galanterii ceramicznej, zwłaszcza mistrzów St. Pastuszkiewicza (Iłża) i J. Głuszka (Chałupki), nie wymieniając innych, nie mniej uzdolnionych. Dla podniesienia produkcji i wydobycia właściwych walorów artystycznych wsi, Wydział Kultury i Sztuki urządził w lutym 1948 r. konkurs dla ośrodków Chałupek i Denkowa (w końcu 1946 r. podobny konkurs był dla Iłży). W Chałupkach (I-szej nagrody nie przyznano) równorzędne drugie nagrody otrzymali: Władysław Armański za figurkę panny i za popielniczkę, a Józef Głuszek za dzbanki. W Denkowie I-szą nagrodę otrzymał Stanisław Kaczmarski za donicę i garnek-„polewanicę", II-gą nagrodę Władysław Fiszer — za dzbanki, III-cią — Michał Foremski za donicę i garnek (za staranne wypalanie wyrobów). „Obydwa równocześnie zorganizowane konkursy wykazały w Chałupkach istnienie wielu szlachetnych tradycji zwłaszcza w dekorowaniu naczyń ozdobnych i figurkach, a w Denkowie wysoki poziom rzemiosła ceramicznego, wyrażający się w doskonałym przygotowaniu masy produkcyjnej, sprawnym wytaczaniu naczyń, szlachetnych polewach i mocnym wypalaniu wyrobów"[1]. Na Międzynarodowych Targach Gdańskich ceramicy iłżeccy odnieśli duży sukces, a zwłaszcza St. Pastuszkiewicz, Stanisław Luba, Konstanty Ciepielarski i Jadwiga Kosiarska. Największe zakupy ich ceramiki poczynili Szwedzi.

W sztuce ludowej tkackiej rozwija się nadal wyrób zapasek, codziennego stroju kobiet ze wsi, zapasek ciekawych w kolorycie (cynober), w zestawieniu barw, zwłaszcza w okolicach Bielin, Bodzentyna, Mirca, gdzie przechowały się dotychczas w tradycji wzory bardzo stare, sięgające XIV wieku.

Sezon 1947/48 teatr im. St. Żeromskiego w Kielcach rozpoczął *Rewizorem* Gogola z Zadrozińskim w roli tytułowej i Skolimowskim w roli Horodniczego. Następnie wystawiono *Ich czworo, Pan inspektor przyszedł, Dom otwarty, Przyjaciel nadejdzie wieczorem, Głupi Jakób, Mąż i żona, Król Włóczęgów, Seans* i inne. Jak widać z tej pobieżnej rewii tytułów, teatr nie cofa się przed poważnym repertuarem, chociaż jego możliwości w sensie inscenizacyjnym pozostają daleko w tyle poza teatrami wielkich miast Polski. Znaczenie stałego teatru w Kielcach jest ogromne z uwagi na społeczne i dydaktyczne walory przedstawień i z uwagi na zainteresowanie samego społeczeństwa i jego obecny stosunek do teatru. Znaczenie teatru na terenie kielecczyzny wzmaga się jeszcze z tego względu, że teatr ten prowadzony wprawną ręką Hugona Morycińskiego jest teatrem objazdowym i ma już dobrą i mocną pozycję w życiu kulturalnym miasta i regionu.

Dziś do teatru przyjeżdżają wycieczki z tych okolic Kielc, do których zespół nie może dotrzeć z powodu trudności technicznych: była więc wycieczka z Pińczowa, zorganizowana przez starostę, z Jędrzejowa, z Włoszczowy, były wycieczki z Suchedniowa, Ćmielowa, Buska, organizowane przez tamtejszych działaczy społeczno-kulturalnych czy oświatowych. Teatr ten obecnie jest siłą przyciągającą społeczeństwo z różnych środowisk, a specjalnie popularny jest w sferach młodzieżowych i robotniczych, których kierownictwa częstokroć „biją się" o wcześniejszy termin przedstawienia dla swoich ludzi.

Amatorski ruch teatralny zespołów ochotniczych może się poszczycić dużym postępem w porównaniu z sezonem ubiegłym i nabiera on coraz bardziej typowych form, co można stwierdzić na podstawie konkursu urządzonego przez Okręgową Komisję Związków Zawodowych, który miał miejsce w kwietniu br. W styczniu 1948 r. w Opatowie odbył się kurs teatralny dla kierowników zespołów młodzieżowych „Wici", który należy uważać za pierwszą eksperymentalną, celową i udałą próbę krzewienia kultury żywego słowa i form teatralnych wśród mas chłopskich. Kurs ukończyło 60 osób. Reprezentowana była tylko wieś. Podobny kurs odbył się dla trzech powiatów w Kielcach w marcu br.

Wśród ogromnej ilości zespołów ochotniczych teatralnych wybiły się na plan pierwszy: zespół „Świt" ze Skarżyska, im. Al. Fredry w Sandomierzu, teatrzyk dla dzieci z Radomia założony przy świetlicy Zw. Zaw. Kolejarzy prowadzony przez J. Helbicha; ze szkolnych: zespół gimnazjum i liceum im. Chałubińskiego z Radomia, który z *Mazepą* Słowackiego objechał Kozienice, Pionki i Zwoleń, gimnazjum im. Kochanowskiego w Radomiu, który wystawił *Most* Szaniawskiego, zespół liceum pedagogicznego w Kielcach, który z powodzeniem wystawił *Białą sukmanę* Podkowy, zespół uczniowski liceum i gimnazjum im. św. St. Kostki w Kielcach, który wystawił trudną sztukę J. Zawieyskiego *Mąż doskonały* (13. XI. 47 r.) i przygotowuje obecnie C. K. Norwida *Krakus — książę nieznany*.

---

[1]) „Dziennik Polski" z dnia 24. II. 1948 r. — Rozstrzygnięcie konkursów ceramicznych — Jaz — (Jan Aleksander Zaremba).

O innym charakterze — czysto społecznym — wybija się zespół U. L. Pawłowice, który pokazał się w widowiskach *Młoda wieś idzie* (montaż sceniczny), *Wiosna ludów*. Jeszcze inny sens miał międzypułkowy konkurs — wojskowy turniej artystyczny kieleckiej dywizji, bodaj pierwszy w Polsce (luty 1948).

Istniejące od czasu wojny założone przez Jana Chorosińskiego w Siennie (pow. iłżecki) ognisko kultury muzycznej było wielką niespodzianką dla delegatów Ministerstwa Kultury i Sztuki na pierwszym zjeździe wojewódzkich dyrektorów szkół muzycznych (23. XI. 1947 r.). Chorosiński osiadając w Siennie zaczął miejscowej ludności przyswajać ludowe pieśni zebrane w regionie przez siebie. Z 60 uczniów utworzył ognisko muzyczne, chóry i orkiestrę dętą. Cel tego ogniska — wyławianie „Janków muzykantów" po wsiach, których talenty wydobyte, rozwinięte i wyszkolone stać się mogą w przyszłości podstawą rozwoju kultury muzycznej na wsiach.

Rolę „poławiaczy pereł" spełnia wojewódzka szkoła muzyczna w Kielcach, prowadząca akcję szkolenia fenomenalnie zdolnych chłopców ze wsi. Szkoła muzyczna w Kielcach w dniach 28—29 lutego br. dała z kolei piąty występ publiczny młodzieży — półroczny popis uczniów.

Wojewódzka orkiestra symfoniczna w sezonie bieżącym pracowała bardzo słabo w porównaniu z latami ubiegłymi, nie mówiąc już o Okręgowym Biurze Koncertowym, które całkowicie spało. W omawianym okresie Kielc nie odwiedził ani jeden wirtuoz czy to pianista, skrzypek czy śpiewak, ani jeden zespół orkiestrowy. Orkiestra symfoniczna 30. X. 47 r. dała koncert muzyki rosyjskiej i 23. XI. 47 r. koncert miniuszkowski. Od tego czasu Kielce były całkowicie pozbawione dobrej muzyki.

Natomiast Radom, o wiele ruchliwszy, 16. IX. 47 r. miał koncert tenora Alfreda Szymczyka (przy fortepianie prof. Włodzimierz Trocki), 13. XII. 47 r. — koncert inauguracyjny powstałej świeżo radomskiej orkiestry symfonicznej, 26. I. 48 r. debiut dętej orkiestry T. U. R-u — pod dyr. J. Langera i zespołu kameralnego, w których muzycy rekrutują się z uczniów, pracownic i pracowników różnych zakładów pracy, 16. II. 48 r. dwa koncerty gości z Czechosłowacji — skrzypaczki Marii Hlounera i pianisty Jana Panenka, 7. II. 48 r. koncert orkiestry radomskiego Instytutu Muzycznego pod batutą prof. Rychlewskiego. Rolę Okr. Biura Koncertowego i orkiestry wojewódzkiej w terenie samorzutnie spełniały zespoły artystyczne np. Powszechnej Spółdzielni Spożywców z Radomia, wyjeżdżając z koncertami popularnymi w teren tzn. do Szydłowca, Iłży i Kozienic, następnie zespoły śpiewacze amatorskie — P. Gana ze Starachowic, kwartet męski, tercet żeński z Radomia, orkiestra kameralna pod kier. J. Langera i inne.

Nakreślony z grubsza profil kulturalny regionu świętokrzyskiego ma dać obraz nie tylko dorobku kulturalnego w ostatnim czasie i ukazać działalność instytucji o charakterze artystycznym i związków po miastach i mniejszych osadach; pokazuje on również nowe instytucje powstające w ośrodkach robotniczych i chłopskich, instytucje społeczne, które wrastają w nową rzeczywistość, z których powoli człowiek pracy tworzy zręby kultury idącej epoki.

Jan Maria Gisges

DOROBEK KULTURALNY LUBLINA

Powojenna decentralizacja polskiego życia kulturalnego, potężny prąd duchowy przepływający obecnie przez cały kraj oraz impuls dany Lublinowi w okresie przebywania w nim PKWN — oto główne momenty, które spowodowały nowy rozwój Lubelszczyzny. Na warstwach kulturowych jej płodnego w talenty gruntu rodziły się już przed wojną próby zmierzające do systematycznego krzewienia kultury artystycznej w społeczeństwie. Cel ten przyświecał m. in. Instytutowi Lubelskiemu. Poszczególne jego człony, jak Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego, Muzeum Lubelskie, Towarzystwo Przyjaciół Nauk, wznowiły po wyzwoleniu swoją działalność i pełnią dzisiaj służbę społeczną obok licznych nowych instytucji, o których będzie mowa dalej. Chcąc zdać sobie sprawę z możliwości środowiska na cały teren województwa, trzeba pamiętać o tym, że Lublin posiada dwie wyższe uczelnie: Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej oraz Katolicki Uniwersytet Lubelski. Życie kulturalne Lublina w sezonie 1947/48 postaram się omówić, oceniając je według przeciętnych kryteriów stosowanych do osiągnięć świata artystycznego w dobie powojennej na terenie ogólnopolskim.

T e a t r. Działalność powojenna lubelskiego teatru zawodowego ma już za sobą pięć etapów. Pierwsze przedstawienie w Teatrze Miejskim odbyło się 12 sierpnia 1944. Po kilkumiesięcznym okresie prywatnej inicjatywy artystycznej następuje nowa faza rozwojowa z chwilą wcielenia zespołu

do Teatru Wojska Polskiego, którego kierownictwo poszło zdecydowanie po linii wielkiego repertuaru polskiej literatury dramatycznej, wystawiając *Wesele* i *Dożywocie*. — Trzeci okres rozpoczął się na wiosnę 1945 r., kiedy dyrekcję teatru lubelskiego (opuszczonego przez kierownictwo wojskowe w związku z posuwającą się linią frontu) powierzono, na podstawie umowy z Zarządem Miejskim, Antoniemu Różyckiemu, przy boku którego stanął Karol Borowski jako kierownik artystyczny. Pod względem poziomu wykonania był to niewątpliwie najświetniejszy moment w historii sceny lubelskiej: „zespół gwiazdorów" wysunął ją na jedno z czołowych miejsc pośród teatrów powojennej Polski. Ale, niestety, z końcem czerwca zaczął się odpływ aktorów zniechęconych opieszałością miejskiej komisji mieszkaniowej, która nie miała minimalnego zrozumienia dla potrzeb ludzi teatru. Wyjechali wówczas do Poznania i Łodzi: Karol Borowski, Z. Chmielewski, Gorczyńska, Jaraczówna, Kowalczyk, Malkiewicz, Martini, Pichelski i znana dekoratorka Zofia Węgierkowa. Dyrekcja przezwyciężyła ten kryzys, niemniej jednak w jej działalności ujawnił się brak racjonalnej koncepcji artystycznej i kulturalno-społecznej. Znać to przede wszystkim w nierówności poziomu dobieranych sztuk: po otwarciu sezonu *Panem Jowialskim* grano długo *Moją żonę Penelopę*, następnie niefortunną *Weryfikację* I. Ładosiówny, *Niebo bez gwiazd* J. Radlińskiej i powrócono czym prędzej do kasowej satyry Gozdawy i Stępnia. Dalszymi pozycjami były: *Przyjaciel nadejdzie wieczorem*, *Dom otwarty*, *Szczeniaki* R. Ferdinanda, *Maria Stuart*, *Adwokat i róże*, *Subretka* Devala, wreszcie *Trasa* Barnasia. Czwarty okres powojennej działalności teatru lubelskiego zakończył się bez nawiązania kontaktu ze światem pracy.

Z początkiem sezonu 1947/48 stanowisko dyrektora w Teatrze Miejskim objął Maksymilian Chmielarczyk-Cybulski, którego pierwszym osiągnięciem było uzupełnienie zespołu, zdekompletowanego w okresie umów aktorskich, kiedy ponowił się *exodus* artystów, tym razem prawie wyłącznie do Warszawy.

Nowa dyrekcja, która rozpoczęła pracę pod hasłem „wartościowa sztuka dla szerokich mas", przystąpiła do realizacji postulatów Departamentu Teatru natychmiast po skonsolidowaniu zespołu. Wytężony wysiłek reżyserski i administracyjny pozwolił teatrowi na wystawienie takich sztuk jak *Dwa teatry*, *Pigmalion*, *Świętoszek*, *Mozart i Salieri* Puszkina w przekładzie S. Pollaka (w ramach Miesiąca Wymiany Kulturalnej ze Związkiem Radzieckim), *Szczęście Frania*, *Szklanka wody* Scribe'a, *Pan inspektor przyszedł* i *Poskromienie złośnicy* Szekspira, w którym reżyserka Z. Modrzewska osiągnęła tryumf gry zespołowej.

Widzimy więc, że tzw. linia repertuarowa Teatru Miejskiego nie miała w ostatnim sezonie wstecznych zygzaków. Do lżejszych, ale nienagannych pozycji należą jedynie: satyra W. Eftimiu *Człowiek, który szukał śmierci* i *Klub kawalerów*, wystawiony w karnawale. Repertuar tegoroczny cechowała na ogół wysoka wartość ideowa i artystyczna. Efekt ten zawdzięcza się przede wszystkim ambicjom kulturalnym dyrektora oraz jego ścisłej współpracy z kierownikiem literackim i reżyserem.

Drugim ważnym i zupełnie nowym momentem w działalności Teatru Miejskiego było poważne dążenie do zorganizowania widowni. Dyrekcja nawiązała ścisły kontakt nie tylko z OKZZ, lecz także i z zarządami stronnictw politycznych, co umożliwiło systematyczne urządzanie przedstawień dla świata pracy. Porozumienie z Kuratorium Okręgu Szkolnego dało w wyniku liczne poranki i popołudniówki dla uczącej się młodzieży.

Teatr Miejski stara się dotrzeć do mas na terenie całego województwa — plan jego działalności obejmuje ponad 20 miast i osad Lubelszczyzny. Mimo braku odpowiednich środków lokomocji udało się już urządzić kilkadziesiąt przedstawień w miastach powiatowych. *Poskromienie złośnicy*, zagrane w Zamościu przy reflektorach, na tle zabytkowego ratusza, zgromadziło na starym rynku około 8 tysięcy widzów. Poza tym teatr zapoczątkował działalność instruktorską w świetlicach fabrycznych, deleguiąc kilkakrotnie swych aktorów na próby. Do pożytecznych inowacyj należy też wprowadzenie do programu komentarza.

Trudności finansowe, jakie musiał zwalczać Teatr Miejski, nie otrzymujący żadnych dotacyj pieniężnych, były w tym sezonie większe niż w poprzednich wobec braku przydziałów tekstylnych. Tutaj nasuwa się myśl, że stworzenie przy Ministerstwie Kultury i Sztuki centralnej wypożyczalni kostiumów umożliwiłoby bez wątpienia teatrom częstsze sięganie po sztuki historyczne.

Największym jednak szkopułem przy planowaniu artystycznym stała się konkurencja nie konwencjonowanego przez ZASP zespołu cywilnego, który wystawiał w sali Domu Żołnierza operetki i komedie muzyczne prawem kaduka, bez licencji Ministerstwa Kultury i Sztuki. Ponieważ poziom wykonania nie zniechęcał bezkrytycznych

widzów, wynikała stąd z jednej strony szkoda dla kultury teatralnej Lublina, bo wypaczenie smaku niewyrobionej publiczności, z drugiej zaś straty materialne, jakie ponosiła scena zawodowa wskutek zmniejszonej frekwencji na poważniejszych sztukach. I gdyby nie dobra wola dyrekcji Teatru Miejskiego, doszłoby niewątpliwie do licytacji *in minus* w dziedzinie repertuaru. Obecnie, z chwilą zlikwidowania przygodnego zespołu w Domu Żołnierza, zostanie uruchomiona dodatkowa mała scena pod kierownictwem artystycznym i administracyjnym dyrekcji Teatru Miejskiego. Chodzi o stworzenie dwóch typów teatru: dla wielkiego repertuaru i dla repertuaru ludowego o walorach wychowawczych, z uwzględnieniem komedii muzycznych, których teksty muszą być gruntownie przepracowane. Wspólna gospodarka finansowa, ułatwiająca zrównoważenie budżetu, umożliwi realizację tego projektu, ale całkowite jego powodzenie i w ogóle racjonalne planowanie życia teatralnego na terenie całego województwa wymaga od władz energicznej polityki prohibicyjnej w stosunku do „dzikich" zespołów, które nie mają odpowiedniego kierownictwa.

Ściśle z Teatrem Miejskim jest związana Szkoła Dramatyczna, założona w r. 1945 przez Karola Borowskiego i E. Frenkiel-Ossowską. Związana personalnie przez osoby wykładowców-aktorów teatru i przez statystowanie uczniów prawie we wszystkich sztukach. Paru adeptów lubelskiej Szkoły Dramatycznej, po ukończeniu kursu w ubiegłym roku, występowało już z powodzeniem na scenach innych miast, jak np. W. Michnikowski w warszawskim Teatrze Klasycznym, lub T. Fiałkowska w teatrze kieleckim. Od zeszłej wiosny uczniowie szkoły tworzą też zespół „Naszego Teatru", założonego przez Irenę Parandowską w celu popularyzowania wielkiej poezji wśród młodzieży szkolnej i szerokich mas. Teatr ten oparty jest na zdrowych zasadach. Inscenizacja inicjatorki, szerząca kult słowa poetyckiego, wydobywa wizję dramatyczną z fragmentów narracyjnych za pomocą zindywidualizowanej rytmiki ruchów chóru. Wybiegająca poza szablony inwencja ilustracji muzycznych, opracowanych przez Stanisławę Szeligowską, i opraw scenicznych, zaprojektowanych przez utalentowaną malarkę Marię Wolską-Berezowską, potęgowała urok przedstawień „Naszego Teatru". Po zapoczątkowaniu swej działalności inscenizacją ballad i romansów Mickiewicza pod wspólnym tytułem *Romantyczność*, Irena Parandowska przygotowała w omawianym sezonie trzy programy: 1) kilka fragmentów z *Odysei* pt. *Powrót Odyseusza*, 2) bajki J. Porazińskiej *Jaś i Małgosia* i *Kopciuszek*, 3) wybór sielanek i satyr z wieków XVI—XIX pt. *Uśmiech poezji*.

Ochotnicza działalność teatralna rozwija się, jak wszędzie, pod egidą różnych organizacji społecznych. W kilku miastach powiatowych istnieją stałe teatry amatorskie przy towarzystwach miłośników sztuki. Liczba zarejestrowanych zespołów świetlicowych sięga 120. Na terenie Lublina funkcjonują sprawnie teatry kukiełkowe OMTUR i Lubelskiej Spółdzielni Spożywców. Do wojewódzkiego konkursu eliminacyjnego OKZZ dopuszczono w tym roku 9 zespołów teatralnych, podczas gdy w roku ubiegłym nie było ani jednego. Słabą stroną dotychczasowej pracy ochotniczej jest jednak w większości wypadków skłnnoość do naśladowania teatru zawodowego, mająca swe główne źródło w nieodpowiednim repertuarze. Natomiast po właściwej linii poszły wysiłki zespołu młodzieży wiejskiej Państwowego Liceum Pedagogicznego dla Dorosłych w Lublinie, która przygotowała w tym roku pod kierownictwem Zygmunta Todysa znane widowisko obrzędowe Waleriana Batki i Bronisława Lubicz-Nycza *Wesele lubelskie*. Ma ono swoją tradycję we wsi Krzczonów, gdzie je przygotowano po raz pierwszy przed wojną. Tańce i inscenizacje taneczne do niego opracowała śp. Zofia Ruszczewska-Kowalska, nad wiernością ubiorów czuwał wówczas, jak i dzisiaj, zasłużony etnograf Janusz Świeży. Po wojnie *Wesele lubelskie* zostało zreaktywowane z nowym zespołem krzczonowskim z racji Festivalu Sztuki r. 1946. Obecne wykonanie przez uczniów lubelskiego liceum, w Lublinie, Kazimierzu n/Wisłą i w Czechosłowacji, odznacza się bardziej precyzyjnym wykończeniem szczegółów.

Życie literackie. Do Lubelskiego Oddziału Związku Zawodowego Literatów, którego prezesem jest prof. Juliusz Kleiner, należy w danej chwili 11 członków rzeczywistych i 7 członków-kandydatów. Wobec braku odpowiedniego lokalu własnego związek urządza swe stałe publiczne środy literackie i dorywcze poranki niedzielne w gmachu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, niekiedy w Teatrze Miejskim bądź w Towarzystwie Muzycznym. W sezonie 1947/48 urządzono 24 imprezy. W tej liczbie warto wymienić przede wszystkim: poranek w dniu 7. III. poświęcony Wiośnie Ludów, jeden wieczór autorski, wieczór młodych poetów, 3 poranki pisarzy pozalubelskich — Gałczyńskiego, Rymkiewicza i Zawieyskiego, 3 przeglądy bieżącej literatury połączone z dyskusjami. Specjalnym

powodzeniem cieszyły się imprezy poświęcone zagadnieniom teatralnym, których było 7. Resztę stanowią odczyty na różne tematy z dziedziny literatury i sztuki. Poza tym odbyły się w Lublinie poranki autorskie Dobraczyńskiego, Gołubiewa, Kisielewskiego, Jalu Kurka, Hanny Malewskiej, Morcinka, Pruszyńskiego i Żukrowskiego, na skutek zaproszenia uniwersyteckiego Koła polonistów bądź Czerwonego Krzyża, czy też w ramach akcji „Czytelnika". W ogóle omawiany sezon odznacza się nasileniem imprez literackich na terenie Lublina. Związek Literatów opracował plan imprez obejmujący szereg miast powiatowych, niestety jednak nie udało się go dotychczas zrealizować, gdyż Wojewódzka Rada Narodowa nie udzieliła na razie potrzebnej na ten cel subwencji.

Lubelski Oddział ZZLP rozpoczął w tym roku działalność wydawniczą: obecnie znajduje się w druku tom pt. *Rok 1848*. Ukazanie się tego wydawnictwa, przygotowywanego od szeregu miesięcy, umożliwiła subwencja Prezydium Rady Ministrów, która zasiliła fundusz oddziału, utworzony kosztem własnych oszczędności. Naczelnym redaktorem wydawnictwa jest dr S. Kawyn, przewodniczącym komitetu redakcyjnego prof. J. Kleiner.

Tom zawiera szereg prac na tematy związane z Wiosną Ludów, traktowane w skali europejskiej, z uwzględnieniem szerokiego tła warunków politycznych, ekonomiczno-społecznych i kulturalnych w poszczególnych krajach; sprawy polskie, a wśród nich — związane z Lubelszczyzną, zostały szczególnie wyodrębnione. Wśród licznych autorów zabierają głos: historycy — T. St. Grabowski, A. Wojtkowski, X. L. Zalewski, X. Mieczysław Żywczyński; w zakresie zagadnień historyczno-literackich — F. Araszkiewicz, W. Hahn, K. A. Jaworski, S. Kawyn, K. Morawski, J. Parandowski, M. Bechczyc-Rudnicka, A. Semkowicz, Z. Żygulski; w dziale materiałów literackich mieszczą się utwory W. Broniewskiego, E. Gołębiowskiego, W. Gralewskiego, J. Nagrabieckiego i in., poświęcone Wiośnie Ludów. Tom ukaże się we wrześniu.

Nadto Zarząd Oddziału ZZLP postanowił przystąpić w najbliższym czasie do opracowania *Antologii poetów lubelskich*, zawierającej utwory od Biernata do naszych dni, pod redakcją X. L. Zalewskiego, a także do wydawania miesięcznika *Literatura i Krytyka* pod redakcją dra F. Araszkiewicza, wobec pilnej potrzeby stworzenia organu, który by naświetlał miarodajnie problemy tej połaci kraju. Miejscowa prasa codzienna, mimo dobrych chęci, nie może, rzecz prosta, poświęcać sprawom literackim i artystycznym dość miejsca, brak jej też fachowych recenzentów, aczkolwiek można stwierdzić, że r. 1948 przyniósł poprawę i pod tym względem: obecnie sprawozdania teatralne nie wzbudzają poważniejszych zastrzeżeń. Natomiast większość sprawozdań z koncertów i wystaw wciąż jeszcze świadczy o szerzeniu się na tym odcinku recenzenckim dyletantyzmu, zamaskowanego mętną frazeologią.

Nagrodę literacką Wojewódzkiej Rady Narodowej otrzymał w tym roku Feliks Araszkiewicz za wybitne zasługi kulturalno-społeczne i za całokształt pracy pisarskiej w dziedzinie krytyki literackiej, której wynikiem było opublikowanie kilkunastu książek i broszur przed wojną i kilku po wojnie (m. in. wartościowego studium o pozytywizmie). W lipcu wyjdzie obszerna monografia F. Araszkiewicza pt. *Bolesław Prus. Filozofia, kultura, zagadnienia społeczne* — nakładem „Książnicy-Atlas". Drugi członek Oddziału ZZLP X. Ludwik Zalewski otrzymał nagrodę naukową W. R. N. za działalność kulturalną na terenie Lublina i za pracę pisarską, która obejmuje 65 pozycyj wydawniczych.

Abstrahując od trafnych tym razem decyzji jury, Zarząd Lubelskiego Oddziału ZZLP przyszedł do wniosku, że przy rozdawaniu poszczególnych nagród (literacka, muzyczna, plastyczna itd.) należałoby kierować się dokładnie opracowanym regulaminem, przewidującym specjalne kompetentne *jury*, inne dla każdej gałęzi sztuki, z udziałem delegata zarządu głównego zainteresowanego związku artystycznego. Sprawa ta, zdaniem Oddziału, winna być ujednostajniona na terenie całej Polski. *Jury* w przyjętym obecnie składzie byłoby natomiast kompetentne w kwestii nagrody za działalność kulturalno-społeczną na danym terenie.

Życie muzyczne. Filharmonia Lubelska przeszła od kwietnia ub. r. pod tymczasowy zarząd Towarzystwa Muzycznego. Dyrektorem jej jest Jan Widmański, stałą dyrygenturę objął Adam Wyleżyński. Piątkowe koncerty Filharmonii, urządzane w sali Domu Żołnierza (500 miejsc), mają bardzo dobrą frekwencję. Od 3. X. do 25. VI. br. odbyło się 29 koncertów symfonicznych, na których wykonano ponad 150 utworów z wielkiego repertuaru klasycznego, m. in.: symfonię *D-dur Londyńską* Haydna, *Eroikę*, *Jowiszową*, *VII* i *VIII* Beethovena, *C-dur* i *Niedokończoną* Schuberta, *I* i *II* Brahmsa, *IV* i *Patetyczną* Czajkowskiego — poza tym utwory Mendelssohna, Dworzaka, Rimskiego-Korsakowa, Berlioza, Smetany, Ra-

vela. Z polskiej muzyki symfonicznej wykonano m. in.: uwerturę Kurpińskiego do op. *Królowa Jadwiga*, Moniuszki uwerturę do op. *Paria*, muzykę baletową do op. *Kumoszki Windsorskie* i *Bajkę*, Noskowskiego *Morskie oko*, Żeleńskiego *W Tatrach*, *Suitę białoruską* Rogowskiego, poemat Opieńskiego *Zygmunt August i Barbara*. Chopinowi poświęcono specjalny wieczór w 98 rocznicę śmierci (solista Zbigniew Szymonowicz), poza tym Raoul Koczalski wykonał koncert *e-moll* Chopina, Władysław Kędra *II koncert Różyckiego*. Inni soliści (m. in. E. Umińska, I. Dubiska, Z. Drzewiecki) wystąpili z utworami Mozarta, Paganiniego, Beethovena, Mendelssohna, Brahmsa, Saint-Saënsa, Francka, Czajkowskiego, Głazunowa, Rachmaninowa; Janina Kelles-Krauze, a później Ewa Bandrowska-Turska, wykonały koncert wokalny Gliera, zaś Jerzy Garda arie operowe.

Przegląd repertuaru Filharmonii wykazuje zbyt małe uwzględnienie w tym sezonie twórczości Chopina, Karłowicza i współczesnej muzyki polskiej, jak również zresztą i współczesnej europejskiej. Dyrekcja Filharmonii Lubelskiej musiała zrezygnować z pewnych zamierzeń artystycznych wobec niedostatecznej początkowo obsady orkiestry i dotkliwego braku nut. Obecnie orkiestra składa się z 52 muzyków. Dodatnie jej osiągnięcia są wynikiem ścisłego porozumienia dyrekcji z radą zakładową. Oprócz stałego dyrygenta Adama Wyleżyńskiego, wkładającego dużo pracy w doskonalenie orkiestry, dyrygowali na 5 koncertach — Stanisław Namysłowski, Włodzimierz Ormicki i Tadeusz Wilczak, którego udział wykazał w pełni możliwości lubelskiej orkiestry symfonicznej. Powierzenie T. Wilczakowi dyrygentury na pokaźnej liczbie koncertów w przyszłym sezonie wynagrodziłoby Lublinowi stratę poniesioną na skutek wyjazdu Zygmunta Szczepańskiego.

Wielką zasługą Filharmonii jest zorganizowanie w omawianym sezonie 32 audycji dla szkół, z objaśnieniami, oraz zapoczątkowanie koncertów dla fabryk i cyklu koncertów objazdowych (koncerty w 7 miastach województwa). Na program tych koncertów składała się oczywiście przede wszystkim muzyka polska.

Biuro koncertowe urządziło ze swej strony w sali Towarzystwa Muzycznego, od 5. XI. 47 r. do 19. VI. 48 r. 23 koncerty, z przewagą recitali fortepianowych — z tych połowa przypada na recitale chopinowskie. Wystąpili m. in. soliści: Lewiecki, Kędra, Koczalski, Wielhorski, Szymonowicz, Bereżyński, Imre Ungar, Ilia Hurnik i Giovanni dell Agnola. Poza tym należy zanotować koncert muzyki organowej i chóralnej, występy chórów towarzystw śpiewaczych *Echo* i *Lutnia*, koncert artystów Opery Belgradzkiej, wreszcie dwukrotnie wykonany operomontaż *Carmen*. Operomontaże pomysłu niżej podpisanej, polegające na łączeniu fragmentów operowych za pomocą prozy beletrystycznej, opracowanej z wykorzystaniem utworu literackiego, z którego powstało *libretto*, mogą stać się jednym z etapów w umuzykalnieniu mas. W r. 1945—46 cieszyły się one dużym powodzeniem w Lublinie. Obecnie wykonanie tego typu utworów jest utrudnione przez brak odpowiednich sił wokalnych na miejscu bądź środków na zaangażowanie śpiewaków z innych miast.

Wykaz nazwisk artystów sprowadzonych przez Biuro koncertowe pozwala uznać poziom jego imprez w omawianym sezonie za zupełnie dobry w sensie artyzmu odtwórczego. Programy nie miały również prowincjonalnego charakteru.

Biuro koncertowe urządziło szereg audycji szkolnych i kilka koncertów w świetlicach fabrycznych, wysyłając nadto swe ekipy do miast powiatowych. Na tych koncertach popularnych wykonywano przeważnie utwory Chopina, Moniuszki i Wieniawskiego.

Tegoroczną nagrodę artystyczną W. R. N. przyznano kompozytorowi Jerzemu Kolasińskiemu za pieśni oryginalne, utwory fortepianowe, opracowania folkloru lubelskiego i za krzewienie kultury muzycznej, laureat bowiem czuwał, z ramienia Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, nad rozwojem amatorskiego ruchu muzycznego, opiekując się kapelami ludowymi i chórami.

P l a s t y k a. Do Lubelskiego Okręgu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków należy dziś około 50 osób. Sezon r. 1947/48 stał się momentem przełomowym w tutejszym życiu plastycznym: nie wyrzekając się ambicji twórczych, plastycy lubelscy wkroczyli na drogę racjonalnego użytkowania możliwości Okręgu w służbie kulturalno-społecznej. W dniu 1. I. br. powstało tu, zgodnie z ogólnopolskim planem Ministerstwa Kultury i Sztuki, Ognisko Kultury Plastycznej, którego zadaniem jest wyrabianie w społeczeństwie właściwego stosunku do dzieła sztuki. Ognisko liczy obecnie ponad 50 słuchaczy. Prace ich pokazane na wystawie w czerwcu świadczą o tym, że przy kierownictwie świadomym celu przeciętnie zdolny uczeń może w bardzo krótkim czasie nauczyć się dostrzegać różnicę, jaka zachodzi pomiędzy rzeczywistością *in crudo* a jej transpozycją artystyczną.

Drugim poważnym osiągnięciem w akcji umasowienia kultury plastycznej była organizowana przez Związek, pod protektoratem Wojewódzkiej Rady Sztuki, w okresie od 20. X. do 10. XII. 47 r., Wystawa Objazdowa, wysłana do 7 miast powiatowych. Organizatorzy jej musieli walczyć z trudnościami wynikającymi przede wszystkim z przygodnych środków lokomocji. I tu nasuwa się uwaga o konieczności otrzymania od Ministerstwa Kultury i Sztuki przydziału bodaj jednego autobusu z przyczepką do wspólnego użytku lubelskich związków artystycznych.

Wielkim tryumfem ZZPAP było odzyskanie w omawianym sezonie specjalnej sali wystawowej z górnym światłem w gmachu b. Instytutu Lubelskiego. Głównym przedmiotem zainteresowania otwartej tam w kwietniu br. Wystawy Okręgowej były obrazy olejne Władysława Filipiaka i Antoniego Michalaka, malarzy znanych na terenie ogólnopolskim z wystaw warszawskich i krakowskich.

Nadto staraniem ZZPAP została urządzona w czerwcu wystawa pośmiertna prac Bohdana Kelles-Krauze.

Pewnym niedostatkiem w pracy organizacyjnej lubelskiego ZZPAP jest brak publicznych dyskusyj na tematy z zakresu plastyki, brak współżycia z dekoratorami teatrów, którzy powinni być w kontakcie nie tylko z ZASP-em, wreszcie niedostateczne dotychczas zajęcie się sprawą sprowadzania ogólnopolskich wystaw objazdowych, które by udostępniły masom najprzedniejsze eksponaty, choćby i nieliczne.

*

Obserwacja życia artystycznego Lubelszczyzny w sezonie 1947/48 pozwala dostrzec dwie jego zasadnicze cechy. Po pierwsze — zaznacza się wyraźnie proces nasilenia akcji krzewicielskiej, w latach ubiegłych ledwo rozpoczętej; czynna pomoc W. R. N. i Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki odgrywa w tym postępie rolę niewątpliwą. Drugą cechą charakterystyczną jest dążność wszystkich prawie placówek, by organizację kultury oprzeć na systematycznej i wytrwałej pracy miejscowych kadr artystycznych; dąży się przy tym do zachowania równowagi i ustalenia właściwej proporcji między lubelską produkcją artystyczną a „importem kulturalnym" z innych terenów, ważnym dla sztuki miejscowej i jako źródło nowych podniet twórczych i jako przedmiot pouczających konfrontacyj. Dalszy rozwój kulturalny Lubelczyzny, postępując tą drogą, doprowadzi na pewno do uświadomienia sobie własnych, odrębnych wartości, jednakże bez zasklepiania się w ciasnym, źle pojętym regionalizmie.

Maria Bechczyc-Rudnicka

Sprawozdania z życia kulturalnego Łodzi i Szczecina z powodu spóźnionego otrzymania materiału ukażą się w zeszycie listopadowym.

N O T Y

NARADA W SPRAWIE UPOWSZECHNIENIA CZYTELNICTWA

Wrocławska mowa Prezydenta Bolesława Bieruta, poświęcona problemom upowszechnienia kultury, a w szczególności książki i czytelnictwa, stała się momentem zwrotnym w polityce kulturalnej i sprawiła, że zagadnienie planu przebudowy kulturalnej weszło w krąg bezpośrednich zainteresowań czynników państwowych. Zanim do tego doszło, toczyły się na łamach czasopism literackich długie dyskusje na temat potrzeby i zakresu planowej polityki kulturalnej. Szczególnie silny oddźwięk wywołało wówczas przemówienie Jerzego Borejszy, wygłoszone na II Zjeździe pełnomocników powiatowych „Czytelnika" i wydane w październiku 1947 w postaci broszury pt. *Na rogatkach kultury polskiej.*

Prezes Zarządu Głównego „Czytelnika" wskazał wtedy na „niepokojącą niewspółmierność między tą rewolucją społeczno-gospodarczą, która dokonuje się w kraju, a rewolucją kulturalno-oświatową, która powinna była przebiegać równolegle, a nawet w pewnej mierze wyprzedzać ją". W przemówieniu tym J. Borejsza dobitnie domagał się wielkiego planu rewolucji kulturalno-oświatowej, zerwania ze sklepikarstwem i partyzantką na polu kultury, z bezpłodnym, bezplanowym wysiłkiem dziesiątków organizacji kulturalno-oświatowych, które wzajemnie sobie przeszkadzają. Ze swej strony w imieniu „Czytelnika" zapowiedział, że przez organizację pierwszych w Polsce „klubów książki" i rozbudowę prac Instytutu Kulturalno-Oświatowego „Czytelnik" będzie próbował znieść wreszcie rogatki kulturalne między miastem i wsią.

Dzisiaj, kiedy z perspektywy zaledwie roku spoglądamy na działalność „Czytelnika", dostrzegamy wielkie przemiany w nastawieniu i formach oddziaływania tej instytucji, zmierzające w kierunku przekształcenia „Czytelnika" w wielką instytucję oświatowo-kulturalną, działającą przy pomocy książki, słowa i pisma. Tylko na tym tle można zrozumieć sens i znaczenie, a także konsekwencje krajowej narady działaczy kulturalno-oświatowych w sprawie upowszechnienia i pogłębienia czytelnictwa w Polsce, zwołanej na 27 czerwca przez „Czytelnika" do Warszawy. Celem narady było omówienie w szerokim gronie działaczy i znawców sprawy tak bardzo zaktualizowanej przemówieniem Prezydenta Bieruta, uchwałami Rady Państwa i powstaniem Komitetu Upowszechnienia Książki — sprawy upowszechnienia i pogłębienia czytelnictwa.

Jest to dzisiaj centralny problem polityki kulturalnej, bo od tego, c z y i c o czytają masy społeczne, zależą przemiany kulturalne i kształtowanie się nowego stylu życia kulturalnego narodu.

Narada zwołana przez „Czytelnika" nie była sztucznym fajerwerkiem. Przeciwnie, była ona konsekwencją planowego przygotowywania sił do ofensywy, po przeprowadzeniu próbnych akcji, wywiadów i badań terenowych, których wyniki posłużyły do sformułowania tez, poddanych na naradzie kilkugodzinnej dyskusji. Materiału do dyskusji dostarczyły trzy zasadnicze referaty oraz dezyderaty i wnioski zgłaszane przez uczestników. Przewodniczącym narady był członek Rady Państwa, prezes N. I. K. P. dr Henryk Kołodziejski, delegat Rady Państwa do Komitetu Upowszechnienia Książki, który też w imieniu tego Komitetu powitał uczestników narady jako awangardę pospolitego ruszenia narodu o wiedzę i kulturę. „Z wiedzy i kultury — mówił prezes Kołodziejski — chcemy uczynić narzędzie planowej pracy i budowania przyszłości".

Referat programowy wygłosił prezes „Czytelnika" — Jerzy Borejsza. Tytuł referatu: *Przemiany kulturalne a czytelnictwo* — nie zapowiadał tego bogactwa problematyki i treści, jaką wniósł do dyskusji. Operując sugestywnymi i umiejętnie dobranymi przykładami rozprawił się prelegent z różnymi fałszywymi poglądami i mitami

utrudniającymi właściwe widzenie rzeczywistości kulturalnej. Na udeptaną ziemię wyzwał nie tylko tych, którzy przypuszczają, iż nowy konsument przyjmie wszystko, co mu podaje „literatura schyłkowa z całym jej tematycznym i formalnym mętniactwem i rozkładem" oraz tych, „dla których elitarno-inteligencki język, zbutwiały, zamarły, obciążony pseudonaukowymi świecidełkami pustej słownej ornamentyki jest nienaruszalnym, niedostępnym tabu", lecz także tych optymistów, którzy sądzą, że przemiany kulturalne mogą przyjść automatycznie, mechanicznie, same z siebie, w ślad za procesami gospodarczymi czy z rozwojem techniki. Że wystarczy tylko zrealizować ustawę biblioteczną, zapełnić półki książkami o różnych tytułach, bibliotekarza-działacza oświatowego sprowadzić do roli rozdzielającego książki — i wszystko się samo zrobi.

Są dziedziny, a do nich należy przede wszystkim sfera stosunków międzyludzkich i wychowania, w których postęp techniczny nigdy nie wyprze znaczenia bezpośredniego wpływu człowieka na człowieka. Najlepsza technika biblioteczna nie zastąpi bibliotekarza-wychowawcy. Toteż słuszny wydaje się pogląd Borejszy, iż dla nas, jak i dla każdego oświatowca, nie jest i nie może być rzeczą obojętną, na jakich bohaterach wychowywać się będzie młodzież, podług jakich wzorów rosnąć będzie w Polsce młody człowiek.

„Nie jest obojętne, czy alkoholizm będzie się nadal szerzył wśród młodzieży, czy też dzięki systematycznemu oddziaływaniu oświatowemu monopolówkę i samogon wyprze świetlica i książka. Oczywiście, nie jest dla nas obojętne, czy książka, którą dajemy do rąk odbiorcom, zaszczepiać będzie etykę filisterską, cynizm, pesymizm, poczucie osamotnienia, chorobliwy indywidualizm — czy też etykę człowieka uspołecznionego, pracującego zespołowo, humanizm aktywny, twórczy, rewolucyjny, dumę ze swojej klasy, swojego kraju i ustroju".

Formułując takie postulaty pod adresem literatury prelegent zwrócił jednocześnie uwagę na zmiany na odcinku twórczości literackiej, jakie dokonały się w ciągu ostatniego roku bez nacisku i gwałtu, na fali rewolucji łagodnej, na skutek zdrowych przemian wśród naszej inteligencji, szczególnie inteligencji twórczej. „W roku bieżącym — mówił — ukazało się szereg utworów literackich i dramatycznych, które wyrosły z ducha współczesnego czasu i które wywołały nieznane dotąd w Polsce dyskusje. Również Związek Zawodowy Literatów przejawia — zdaniem J. Borejszy — dużo dobrej woli zbliżenia się do nowego odbiorcy i nowej rzeczywistości". Jako przykład wskazał masowe wyjazdy literatów i spotkania z czytelnikami, by wymienić tylko wyjazd Marii Dąbrowskiej do Istebnej, dokąd — jak na pielgrzymkę — zjechało się kilka wiosek; przypomniał również ankietę w sprawie czytelnictwa na wsi, przeprowadzaną przez samych pisarzy.

W roku bieżącym — stwierdził przedmówca — ukazała się bogata literatura popularno-naukowa; sam „Czytelnik" wypuścił na rynek około 200 zeszytów wydawnictwa popularno-naukowego „Wiedza Powszechna". Wydawnictwo to już dzisiaj służyć może za przykład racjonalnie pojętej popularyzacji wiedzy i upowszechniania kultury na podłożu zdobyczy nauki. Niewątpliwie ma rację J. Borejsza mówiąc, iż na upowszechnianiu nauki musi się oprzeć prowadzący do socjalizmu system demokracji ludowej: „Taki bibliotekarz społeczny, który uważa, że miarą jego upolitycznienia jest najwyższy odsetek broszur politycznych w jego katalogu, a nie rozsądne uszeregowanie literatury popularno-naukowej, literatury pięknej i literatury politycznej, jest nie bardziej politycznie dojrzały, ale bardziej politycznie głupi".

Nie możemy tutaj streszczać całości interesującego referatu, zresztą obszerny jego fragment ukazał się na łamach *Odrodzenia* (nr 27 z 4 lipca 1948), ale musimy przytoczyć jeszcze te ustępy, w których — na tle analizy sytuacji społeczno-kulturalnej — starał się prelegent określić główne zadania pracy kulturalno-oświatowej. Postawił on następujące tezy:

Po pierwsze: funkcja pracy kulturalno-oświatowej w Polsce współczesnej jest inna, odmienna aniżeli dotąd. „Praca kulturalno-oświatowa winna nauczyć naród politycznego myślenia, podnieść wieś i miasteczko do miasta. Praca kulturalno-oświatowa nie może być narzucona z zewnątrz wielkim masowym organizacjom, zastępować miód ich pracy miękiszem kasztanowym. Winna ona wyrastać organicznie z ich kadr i cementować szeregi związków zawodowych, samopomocy chłopskiej czy organizacji młodzieżowych".

„Po wtóre: pracownik kulturalno-oświatowy w Polsce Ludowej musi jasno i wyraźnie mieć przed oczami nowy model kultury i nowy model moralności społecznej. To znaczy — musi widzieć źródło moralnej siły kultury narodowej w walce przeciwko kapitalistycznej psychice o styl zespołowej pracy, wzajemnej pomocy, o świadomość tego, co Joachim Lelewel nazywał „nie moje ani nie twoje — ale mirskie" —

o radość wkładu w rzeczy wielkie". Przy tej sposobności J. Borejsza dał wyraz przeświadczeniu, iż praca kulturalno-oświatowa, jaką między innymi na odcinku wsi prowadzi tygodnik *Wieś*, może na długo wyprzedzić przemiany gospodarcze i stworzyć dla nich odpowiedni klimat duchowy.

Jako trzecią tezę wysunął prezes „Czytelnika" pogląd: „czas ostateczny odpartyzanić ideologicznie, organizacyjnie i finansowo pracę kulturalną w Polsce... W zakresie organizacji należy stworzyć ośrodki koordynacji, szkolenia i nadzoru państwowego, ażeby skończyć raz wreszcie z deptaniem sobie po piętach... Finansowo należy — jego zdaniem — scentralizować w jednym ośrodku wszelkie dotacje i subsydia na cele kulturalne i przeprowadzić ścisłą kontrolę, jaka część pieniędzy marnotrawi się na diety i administrację, jaka część rzeczywiście idzie na pracę kulturalną".

Czwarta teza: „należy na nowo rozpatrzyć sprawę samokształcenia, która w Polsce nie może spełniać ani roli zastępczej wobec szkół państwowych, ani też nie może w żadnym stopniu zwalniać tempa rozbudowy szkoły powszechnej i systematycznego szkolnictwa. Rola samokształcenia w Polsce może być i będzie uzupełniająca w stosunku do szkoły ogólnokształcącej".

Według tezy piątej — „należy dokonać rozróżnienia ustrojowego i prawnego między wykonawstwem pracy kulturalno-oświatowej a jej nadzorem, koordynacją i dyspozycją". Zdaniem referenta należy wpoić niektórym biurokratom zrozumienie, że nadzór, instrukcja, planowanie instancji państwowych nie zastąpią tego wielkiego ognia i wysiłku, jakie mogą wnieść tylko wielkie, masowe organizacje społeczne i społeczny wysiłek.

Wreszcie w tezie ostatniej i najważniejszej postawił J. Borejszą sprawę naukowego studium pracy oświatowej i specjalizacji w tej dziedzinie. „Czas skończyć z mówieniem o pracy kulturalno-oświatowej w ogóle jak o znachorstwie. Czas wreszcie stworzyć działy i kształcić kadry pedagogów albo przodowników pracy kulturalnej według specjalności. Praca na tym odcinku nie może być pracą w ogóle, nie może być uzależniona od upodobań pracownika kulturalno-oświatowego. Ten odcinek wymaga usystematyzowania naukowych prac badawczych, naukowego podziału". Pracownik kulturalny działający na odcinku słowa drukowanego: biblioteki, likwidacji analfabetyzmu, szerzenia czytelnictwa — ma inną specjalność, aniżeli pracownik na polu zagadnień wzrokowo-słuchowych: teatru amatorskiego, widowisk i chórów. Jeszcze inne zadania ma pedagog w uczelniach ludowych, zwłaszcza takich, jak uniwersytety ludowe.

Ta ostatnia teza, jakkolwiek zupełnie słuszna, nie jest nowa, bo co najmniej od lat dwudziestu głosi się zasadę specjalizacji w pracy kulturalno-oświatowej. Wprawdzie systematyczne, naukowe studium pracy oświatowej było tylko na Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie, lecz po wojnie sytuacja w tej dziedzinie wybitnie się poprawiła, gdyż specjalne studia, przygotowujące do pracy na polu oświaty dorosłych, wprowadziły trzy uniwersytety (Kraków, Łódź, Warszawa). W Krakowie istnieje ponadto jedyna tego typu Wyższa Szkoła Nauk Społecznych TUR, która ma specjalny wydział oświatowo-bibliotekarski.

W dalszej części swego referatu Jerzy Borejsza zwrócił uwagę na doniosłe znaczenie zjawiska awansu społeczno-zawodowego, rozprzestrzeniającego się coraz bardziej; dzięki swej powszechności będzie to niewątpliwie wpływać nieustannie na przemiany kulturalne, a tym samym na zakres czytelnictwa. Jeśli się jeszcze uwzględni, iż zarówno Związki Zawodowe jak i partie polityczne starają się o przeszkolenie przynajmniej swego aktywu, a przez to samo wpływają na poruszenie umysłów, to nie będzie przesadzą stwierdzenie, że krąg ludzi chłonnych poszerza się z każdym miesiącem i przed organizacjami i pracownikami oświatowymi wyrastają zadania znacznie trudniejsze niż te, jakie stały przed pionierami pracy oświatowej przed laty.

Z tej też racji J. Borejsza wysunął zasadę podziału instytucji kulturalno-oświatowych na trzy specjalności: 1) zagadnień czytelniczych, 2) zagadnień wzrokowo-słuchowych i 3) zagadnień uczelnianych. Konsekwencją takiego podziału byłoby skoncentrowanie pewnych typów prac kulturalnych czy oświatowych w kilku centralach. Jedno takie centrum — według tej koncepcji — zająć by się miało zagadnieniami badania czytelnictwa, zespołami żywego słowa, a nawet walką z analfabetyzmem. To ostatnie zagadnienie jest tak obszerne i ważne, że należałoby je może na dłuższy czas wyodrębnić i wysunąć na czoło akcji oświatowej na równi z zagadnieniem upowszechnienia czytelnictwa.

W końcowej części referatu prelegent zwrócił uwagę na sześć spraw. Pierwsza: n a u k o w e b a d a n i e c z y t e l n i c t w a. Tę sprawę wyodrębnił specjalnie, gdyż Instytut Kulturalno-Oświatowy „Czytelnika" od dłuższego czasu zajmował się tym zagadnieniem i właśnie w dniu Na-

rady Działaczy Kulturalno-Oświatowych oddał do rąk jej uczestników pierwsze egzemplarze pracy zbiorowej pt. *Badanie czytelnictwa*. Wprawdzie J. Borejsza zaznaczył, iż jest ona pierwszą próbą podsumowania wyników badań czytelnictwa dokonanych w ciągu ostatnich dwóch lat, próbą niedoskonałą — lecz sam fakt wydania jej w chwili, gdy właśnie z inicjatywy „Czytelnika" zjechało się kilkuset działaczy kulturalno-oświatowych, aby zastanawiać się nad sprawą upowszechnienia i pogłębienia czytelnictwa w Polsce, dobrze świadczy o ambicjach tej Spółdzielni, a przede wszystkim o świadomości jej kierownictwa, iż „bez postawienia diagnozy, jaki jest rzeczywisty stan czytelnictwa w Polsce, skuteczna terapia nie jest możliwa — możliwe jest tylko znachorstwo". Jako jaskrawy przykład takiego znachorstwa podał J. Borejsza odpowiedź jednego z wybitnych literatów na propozycję wyjazdu na wieś dla przeprowadzenia wywiadu terenowego w sprawie czytelnictwa: „nie muszę tam jechać — powiedział ów literat — wiem z góry: wieś nie chce czytać."!

O tym, iż taki pogląd jest znachorstwem, świadczą dobitnie chociażby wypowiedzi pisarzy cytowane w interesującej rozprawce Konrada Bartoszewskiego pt. *Czytelnictwo na wsi w wypowiedziach pisarzy*, stanowiącej trzecią część studiów wspomnianej powyżej publikacji, do której jeszcze w toku tych rozważań powrócimy.

Obecnie zaś, nawiązując do referatu prezesa „Czytelnika", przypominamy dalsze z wysuniętych do dyskusji zagadnień. Jako drugą sprawę wymienił referent — p a ń s t w o w y p l a n w y d a w n i c z y: „Państwowy plan wydawniczy nie będzie mógł być opracowany, póki nie będziemy mieli chociażby na jednym etapie zakończonych prac badawczych, czyli dokładnej diagnozy stanu czytelnictwa". Oczywiście mówca zdaje sobie sprawę z tego, że czas nagli, i dlatego twierdzi, iż — niezależnie od prowadzonych badań — należy opracować na rok przyszły pierwszą próbę państwowego planu wydawniczego, choćby plan ten był daleki od doskonałości.

Trzecia sprawa: zagadnienie p r o d u k c j i k s i ą ż k i. Wbrew opiniom laików o nadmiarze wydawców w Polsce, J. Borejsza oświadczył w swym referacie, iż — w porównaniu z cyframi wydawców w Związku Radzieckim — u nas jest jeszcze za mało wydawców. Podczas gdy w Związku Radzieckim wydawców społecznych liczy się na tysiące, to u nas jest ich za mało. Mówca wypowiedział się za planowością i systematycznością na szczeblu koordynacji i planowania, natomiast na szczeblu wykonawstwa — za elastycznością.

Jako czwarty punkt dyskusji wysunął mówca zagadnienie s y s t e m u r o z d z i e l c z e g o p r o d u k c j i w y d a w n i c z e j. Jego zdaniem klasyczna sieć księgarska dziś już nie wystarcza, bo nie dociera tam, gdzie chcemy dotrzeć z książką i gazetą. Dlatego zagranicą przyjęły się i rozwinęły kluby książki. Wprowadzone u nas, dobrze zdały egzamin. O tym, co może dać zbiorowa konsumpcja, świadczy fakt, że książka Andrzejewskiego *Popiół i diament*, nagrodzona przez *jury* nagrody *Odrodzenia* jako jedna z najlepszych książek po wojnie, rozeszła się w ciągu kilku dni w 30.000 egzemplarzy. Kluby książki rozpowszechnione na szeroką skalę w Stanach Zjednoczonych cieszą się również wielkim powodzeniem od wielu już lat; podobnie w Czechosłowacji.

Jako piąte — podniósł J. Borejsza zagadnienie b i b l i o t e k, zwracając szczególną uwagę na sprawę b i b l i o t e k r u c h o m y c h. Opierając się na wzorach i doświadczeniach bibliotek w Anglii i Stanach Zjednoczonych mówca wyraził pogląd, że tak jak nie wolno lekceważyć ustawy bibliotecznej i systemu bibliotek stałych, nie wolno również pomniejszać znaczenia sieci bibliotek ruchomych. W akcji tej „Czytelnik" bierze czynny udział, mając mniej więcej 500 bibliotek ruchomych. Do upowszechnienia czytelnictwa wśród robotników w dużym stopniu przyczyniają się także liczne biblioteki ruchome TUR i Związków Zawodowych. Tym niemniej i na tym odcinku poważne korzyści mogłaby przynieść koordynacja.

Jako ostatnią sprawę postawił mówca zagadnienie o d d z i a ł y w a n i a o ś w i a t o w e g o w p r a c y z c z y t e l n i k i e m. Mechanicznymi środkami — słusznie stwierdził referent — ruchu czytelniczego nie podniesiemy. Bez świadomej pracy nauczyciela i bibliotekarza-oświatowca książki będą leżeć na półkach i nikt po nie ręki nie wyciągnie. Referent powołał się w związku z tym na wywody wybitnego znawcy zagadnienia bibliotecznego w Polsce — prof. dr J. Muszkowskiego, który właśnie w przededniu narady ogłosił na łamach *Kuźnicy* artykuł pt. *Drogi upowszechnienia książki*. W artykule tym powiedział, że „samo wydanie książki i rzucenie jej na rynek po niskiej cenie czy nawet za darmo — nie mówi nic o stanie czytelnictwa. Można mnożyć liczby wydanych książek w dziesiątki tysięcy, wysokość nakładów w miliony egzemplarzy — ale nie o to chodzi. Dopiero stopień wykorzystania książki, tj. liczba jej

efektywnych czytelników (bo nawet nie nabywców) a następnie recepcja jej treści może dać pojęcie o wartości akcji wydawniczej.

Ruch czytelniczy — wskazuje prof. Muszkowski — daje się ująć za pomocą metody statystycznej, ponieważ każda porządnie prowadzona biblioteka notuje liczbę swoich czytelników, ich personalia, środowisko, liczbę odwiedzin w bibliotece, przeczytanych książek itp. Zsumowanie tych wszystkich danych — jego zdaniem — mogłoby dać nam nareszcie pierwsze realne wiadomości o całokształcie czytelnictwa w Polsce. Natomiast stopień właściwej recepcji przeczytanych książek może ujawniać się tylko powoli i stopniowo we wzmaganiu się kultury powszechnej, w podnoszeniu się poziomu moralnego, świadomości społeczno-politycznej itp. Wszak już Mickiewicz powiedział o oddziaływaniach książkowych, że „wolno rosną". Ale również co do ruchu czytelniczego — trzeba na rezultaty ankiety czekać dosyć długo, a i potem wymagać one będą bardzo sumiennego i krytycznego zbadania, by mogły stać się podstawą nowej planowej akcji wydawniczej.

J. Borejsza zakończył swój referat śmiałą tezą, że głodu książki w Polsce dotychczas nie ma, że ten głód książki trzeba dopiero wytworzyć przez odpowiednią akcję propagandowo-oświatowo. Potwierdzają to również spostrzeżenia pisarzy zebrane podczas akcji doraźnego badania czytelnictwa na wsi, przeprowadzonej z inicjatywy „Czytelnika" przy współudziale Związku Zawodowego Literatów, w marcu br. Zbierając dane dotyczące czytelnictwa jak i wypowiedzi biorących udział w kontaktach autorskich K. Bartoszewski w cytowanym już artykule *(Badanie czytelnictwa,* część III) pisze, że „młodzież czyta znacznie więcej, natomiast czytające osoby starsze należą (na wsi) do wyjątków". Zwraca przy tym uwagę znamienny fakt, że „czytają przeważnie mężczyźni, natomiast czytające kobiety należą do rzadkości, a więc ma się tu rzecz przeciwnie niż w środowiskach inteligenckich, a zwłaszcza półinteligenckich". Oczywiście czytanie książek na wsi ma — rzecz zrozumiała na tle organizacji życia i zajęć gospodarskich — charakter przeważnie okresowy. Największe nasilenie czytelnictwa przypada na miesiące jesienno-zimowe. Jedynie jednostki przodujące w czytelnictwie czytają cały rok.

Z analizy materiałów zebranych na wsi przez 26 pisarzy, którzy drogą spotkań zbiorowych, przez wieczory autorskie i pogadanki, jak również przy pomocy wywiadów, starali się zebrać jak najwięcej materiału odnośnie czytelnictwa na wsi, wysnuł autor przykry, niestety, wniosek, że obraz ogólny czytelnictwa na wsi jest zasadniczo ujemny; łagodzi go jednak uwagą, że potrzeba czytania w skromnych rozmiarach istnieje. Trzeba sobie przy tym otwarcie powiedzieć, co zresztą podkreśla K. Bartoszewski, że główną, jeśli nie jedyną bazą czytelnictwa na wsi, jest szkoła — i że jedynym właściwie czytelnikiem jest młodzież szkolna. Rzecz znamienna, iż spośród uczestniczących w tych objazdach 26 pisarzy tylko jedna Anna Kamieńska (znana z wypowiedzi na łamach *Wsi)* zwróciła uwagę na zasadniczą różnicę w przygotowaniu do obcowania z książką dziecka wiejskiego a miejskiego. Dziecko wiejskie zaznajamia się z książką niemal z reguły dopiero w szkole, bo nie ma na wsi zwyczaju czytania dziecku książki, chociaż jesienią czy zimą jest na to czasu niemało. Z tego też względu czytelnictwo młodzieży szkolnej na wsi powinno być otoczone szczególniejszą opieką; należy wdrożyć młodzież do czytania tak, ażeby z chwilą ukończenia szkoły nie przestała się interesować książką i biblioteką. Naturalnie wielka i niezastąpiona rola przypada tu nauczycielstwu. Tym niemniej referat słusznie zwrócił uwagę na zagadnienie bibliotekarza naukowego i społecznego, na sprawę przygotowania nowych pokoleń bibliotekarzy, które w Polsce należy wykształcić i wychować i które należy podnieść naukowo do tej rangi i godności naukowej, jaką w Polsce ma lekarz, inżynier czy chemik. Bo bibliotekarstwo, nawet wówczas kiedy dla kogoś jest drugim zawodem (jak to jest często na wsi wśród nauczycielstwa), wymaga rzetelnego przygotowania i nie może być traktowane jako coś podrzędnego.

Oświatowcom i nauczycielstwu nie trzeba mówić, jakie są skutki słabego i mało rozpowszechnionego czytelnictwa na wsi, zwłaszcza w miejscowościach, w których są szkoły 1—2 klasowe. Młodzież z chwilą ukończenia szkoły, na skutek braku wyraźnych potrzeb kulturalnych i nie rozbudzonych zainteresowań, coraz mniej czyta, co w konsekwencji powoduje rozprzestrzenianie się powrotnego analfabetyzmu. Żeby temu zapobiegać, powołane czynniki państwowe (Komitet Upowszechnienia Książki) podejmują w najbliższym czasie dwie doniosłe akcje o szerokim zakresie, które będą początkiem wielkiej ofensywy kulturalnej. Pierwszą z nich będzie utworzenie w bieżącym roku 1500 bibliotek gminnych, dla których Ministerstwo Oświaty zakupiło centralnie po 400—500 książek. Książki te,

oprawione i opracowane, zostaną rozprowadzone do końca bieżącego roku. W ten sposób nikła dotychczas sieć bibliotek gminnych (450 bibliotek w gminach wiejskich) wzrośnie do liczby 2000 bibliotek. Drugą ważną akcją będzie dostarczenie 20.000 ośrodków bibliotecznych w całej Polsce niewielkich kompletów książek specjalnie dobranych i przeznaczonych do masowego czytelnictwa.

Naturalnie w ten sposób wytworzą się korzystniejsze warunki do upowszechnienia czytelnictwa. Ale nie pomniejszając wagi tych poczynań, odnoszę wrażenie, iż ma nieco słuszności *kjw* (*Odrodzenie* nr 32), gdy pisze w artykule *Cepy, żarówka i książka*, że „w ostatniej instancji zagadnienie czytelnictwa na wsi nie tylko jest zagadnieniem książek (dodajmy od siebie — książek czytelnych!), nie tylko jest sprawą rozprowadzenia w terenie określonej liczby bibliotek. Bodaj w wyższym stopniu jest sprawą stworzenia warunków psychologicznych i warunków gospodarczych dla książki rzuconej w te biblioteki. Pracownik biblioteki — jak pisze *kjw* — podaje tutaj dłoń inżynierowi elektryfikującemu wieś, junakowi, który ze Służby Polsce przywiózł nałóg czytania dzienników". W poglądzie tym *kjw* zgodny jest z redaktorem tygodnika *Wieś* — J. A. Królem.

Nie można zaprzeczyć, że „istotne powody przeraźliwie niskiego stanu wiejskiego czytelnictwa leżą w poziomie kultury gospodarczej i rolniczej wsi oraz w skutkach, jakie obecny wygląd tej kultury wywołuje, jeżeli chodzi o możliwość dysponowania wolnym czasem na wsi". Ale byłoby błędem nie doceniać czynników natury psychicznej, przyzwyczajeń, nałogów i przesądów. Trzeba je zmieniać a nawet zwalczać odpowiednimi środkami. Dlatego ważnym czynnikiem jest oddziaływanie przy pomocy żywego słowa (wieczory autorskie, wieczory żywego słowa) a także przygotowywanie tysięcy przodowników i wychowawców czytelnika, którzy będą współdziałali z czytającymi. Słusznie pisze J. Janiczek w artykule *Na drodze do upowszechnienia książki* (*Odrodzenie*, nr 33), że „nie dość gromadzić książki, nie wystarczy także troska o ich estetyczny wygląd na półkach biblioteki, bibliotekarz musi umieć podać książkę czytelnikowi, organizować czytelnictwo, uruchamiać książki, których treść powinna stać się własnością najszerszych mas czytelniczych".

Sprawom związanym z zagadnieniem upowszechnienia i pogłębienia czytelnictwa w masach społeczeństwa poświęcono dużo uwagi w ożywionej dyskusji, jaka wywiązała się po referacie J. Borejszy, a następnie po referacie H. Wentlandtowej (*Dorobek i możliwości upowszechnienia czytelnictwa*) na Naradzie działaczy kulturalno-oświatowych. Zanim wygłoszone na tej naradzie referaty i głosy w dyskusji ukażą się drukiem, zanotujemy niektóre postulaty wysunięte przez referentkę. Omawiając możliwości i drogi rozwijania czytelnictwa zwróciła ona uwagę na konieczność planowej i skutecznej walki z analfabetyzmem, na systematyczne zagęszczanie sieci bibliotecznej, wreszcie na potrzebę prowadzenia przysposobienia czytelniczego w szkołach i przeszkolenia nauczycieli w zakresie dydaktyki i wiedzy o książce. Zdaniem referentki zachodzi konieczność wydania w dużym nakładzie wybranych dzieł z literatury pięknej, dostosowanych zarówno do potrzeb człowieka dorosłego, jak i do techniki czytania, zwłaszcza mieszkańca Ziem Odzyskanych. Wskazując na różne formy i metody propagandy czytelnictwa stosowane zagranicą, słusznie wzywała referentka do wykorzystania i zastosowania w szerszym zakresie obcych doświadczeń. Przykładu na tym polu dostarczył już „Czytelnik", który z powodzeniem wprowadził — tytułem doświadczenia — najpierw w Warszawie, a pod koniec lipca w pierwszych dwudziestu miastach Polski, akcję TBO, Tygodniowych Bibliotek Obiegowych, o której interesujący artykuł na łamach *Odrodzenia* (nr 32) ogłosiła Z. Dembińska.

H. Wentlandtowa wskazała, iż w akcji upowszechniania czytelnictwa czynną rolę powinny odegrać także takie instytucje jak: film (aktualne informacje o książce), radio, prasa (recenzje i rozrywki na tematy książek) i księgarnie. Oczywiście w całej tej akcji chodzi nie tylko o upowszechnienie, lecz także o pogłębienie czytelnictwa. I dlatego referentka zwróciła uwagę na potrzebę organizacji metodycznego zespołowego czytelnictwa i zespołowego planowego samokształcenia. Już przed wojną w poszukiwaniu nowych metod pracy oświatowej w oparciu o książkę sięgnięto do doświadczeń Związku Radzieckiego i wprowadzono formę konkursów dobrego czytania książki. W pracy oświatowej wśród młodzieży wiejskiej zyskały one znaczną popularność.

W postaci nieco zmodyfikowanej prowadzi się tę akcję również i obecnie (koła planowego czytania, zespoły dobrego czytania, zespoły samokształcenia), lecz słuszny wydaje się pogląd prelegentki, że zagadnienie to — jako jedno z najważniejszych — powinno być gruntownie zbadane.

W szczególności powinno się prowadzić

systematyczne badania środowiskowe zainteresowań czytelniczych, badania recepcji książki i oddziaływania wychowawczego książki na czytelnika, badania czytelnictwa w zakresie form i metod. W związku z rozważaniami na temat pogłębienia czytelnictwa zgłosiła H. Wentlandtowa kilka postulatów pod adresem inicjatorów narady:

1) potrzebę miesięcznika instrukcyjnego w zakresie organizacji czytelnictwa i samokształcenia (w rodzaju dawnej *Książki i Kultury),*

2) potrzebę miesięcznika literacko-społecznego na niższym poziomie,

3) potrzebę podręcznika dla samouków, którzy dorabiają się wiedzy w oparciu o wydawnictwo „Wiedza Powszechna",

4) potrzebę czasopisma popularno-naukowego na poziomie najniższym, podobnego do *Wiedzy i Życia,* wydawanego przez TUR.

W dyskusji wysunięto sporo konkretnych projektów racjonalizacji prac, zmierzających do upowszechnienia i pogłębienia czytelnictwa. Wskazano również na potrzebę stworzenia przynajmniej w jednym uniwersytecie specjalnej katedry socjologii i psychologii czytelnictwa.

Najważniejszym jednak sukcesem organizatorów narady było rozbudzenie żywego zainteresowania tymi problemami u wszystkich uczestników narady, co skłoniło uważnie przysłuchującego się tej dyskusji premiera J. Cyrankiewicza do zapowiedzi ofensywy na odcinku kultury, która ma doprowadzić do zwycięstwa i przełamania tego wszystkiego, co nas w pochodzie naprzód hamuje.

Poważną wymowę posiada fakt, iż zarówno przedstawiciel Związku Nauczycielstwa Polskiego, jak i Centralnej Komisji Związków Zawodowych, całkowicie zaaprobowali tezy referatu J. Borejszy i wypowiedzieli się za koordynacją pracy kulturalno-oświatowej i wychowawczej, widząc w tym ułatwienie wykonania zadań wychowania nowego człowieka.

Józef Korpała

O DIALEKTYCE PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO

I

Zestawiając estetykę marksistowską z estetyką zachodnio-europejską wywodzącą się od Kanta doszedłem do wniosku, że pierwsza zbyt mały, a druga zbyt duży nacisk kładzie na teorię przeżycia estetycznego.

Pisząc „estetyka zachodnio-europejska" nie zamierzam przeciwstawiać jej estetyce „wschodnio-europejskiej". Tego rodzaju przeciwstawienie byłoby fałszem historycznym. Wszak estetyka rosyjska przedmarksistowska była oparta na tych samych zasadach ideologii burżuazyjnej co i poglądy Kanta i jego następców. Poza tym estetyka marksistowska wyrosła z tego samego dziedzictwa kulturalnego, co i dzieła Hegla. Estetyka marksistowska jest jednak rewolucyjnym przejściem od poglądów starego do nowego typu, gdyż jest estetyką n o w e g o s p o ł e c z e ń s t w a. Po raz pierwszy w historii kultury ludzkiej służy jako narzędzie ideologiczne mas, nie zaś drobnej mniejszości klasy panującej.

Różnica między obu poglądami jest najzupełniej naturalna, jeśli rozważymy następujące przyczyny: estetyka marksistowska stawia sobie za cel wyjaśnienie związku (współzależności) między zjawiskami estetycznymi a społecznymi w sensie ogólnym*). Śledzi socjalno-gospodarczą genezę dzieła i jego powrót w społeczeństwo. Interesuje ją głównie problem wyrównania sił twórczych artysty ze smakiem masowego odbiorcy. Chcąc wypełnić przepaść (na możliwość przepaści wskazują losy sztuki i literatury burżuazyjnej) między twórcą a publicznością wysuwa postulat dydaktycznej (w najlepszym tego słowa znaczeniu) i zarazem artystycznej działalności. Z pisarza, muzyka i plastyka robi pracownika społecznego.

Marksizm wymaga zatem od twórców, by uczestniczyli w budowie państwa socjalistycznego. Ich zadaniem jest wychować nowego człowieka. Lenin *(Książka,* 1947, *O literaturze,* j. w.) analizując działalność Hercena wyraźnie podkreśla:

„Oddając cześć Hercenowi proletariat uczy się na jego przykładzie, jak wielkie znaczenie ma t e o r i a r e w o l u c y j n a (podkr. moje); uczy się, że bezgraniczne oddanie rewolucji i zwrócenie się do ludu z propagandą rewolucyjną nie idzie na marne nawet wówczas, gdy dziesiątki lat dzielą posiew od żniwa..." Estetyka nie mówi o pięknie w ogóle i o pięknie w odczuciu jakiejś tam osoby, lecz o pięknie proletariatu rewolucyjnego, ustroju społecznego oraz o wysiłku mas ludowych (książki Ka-

*) Przykładem analizy estetycznej na tle warunków socjalno-politycznych są szkice Lenina o Lwie Tołstoju (wyd. „Książki", 1947); omawiając pewien okres twórczości tego wielkiego pisarza (1861—1905) Lenin pisze: „Tołstoj odzwierciedlił wezbraną nienawiść, dojrzałe dążenie do lepszego jutra, chęć uwolnienia się od przeszłości — oraz niedojrzałość marzycielstwa, niedojrzałość wynikającą z braku kośćca rewolucyjnego", a w innym miejscu krótko: „Protest milionów chłopów i ich rozpacz — oto, co splotło się w nauce Tołstoja".

tajewa, Szołochowa, Gorkiego, Erenburga, Aleksego Tołstoja, Simonowa, Antokolskiego, Krymowa i wielu innych). Sztuka nadąża za aktualną rzeczywistością społeczno-polityczną (patrz rzeźby Szadra i obrazy Gierasimowa), a jednocześnie wyprzedza ją wskazując nowe drogi rozwoju.

Słowem: funkcja estetyki jest przede wszystkim (choć nie wyłącznie) praktyczna, metodologiczna. Współpracuje ona z teorią poznania nad opisywaniem nowej sowieckiej rzeczywistości; opisując konkretnymi obrazami służy — według słów Lenina — do pogłębienia kolektywnego poczucia odpowiedzialności za przyszłe społeczeństwo bezklasowe.

Inaczej ma się rzecz z estetyką zachodnio-europejską. Jej głównymi zagadnieniami są: z jednej strony proces twórczy (teoria geniuszu, *esprit*, jako władzy psychicznej łączącej wyobraźnię z humorem), a z drugiej strony proces odbioru estetycznego. Estetycy ci rozważają, czy twórczość da się wytłumaczyć racjonalnie, czy też jest inspirowana magiczną, niewytłumaczalną logicznie siłą, którą nazywają natchnieniem. Sprzeczają się, czy *esprit* da się rozłożyć na pierwiastki proste (zdolność kojarzenia plus szybka obserwacja), czy też trzeba utworzyć nową władzę psychiczną, by ten fakt wyjaśnić i zrozumieć. Zastanawiają się, czy odczuwając piękno możemy cierpieć naprawdę, czy też cierpimy tylko pozornie. Albo też: czy nasze przeżycie estetyczne jest przyjemne tak samo jak gimnastyka poranna, czy też jak uczucia seksualne, czy w ogóle inaczej. Są to zagadnienia biopsychologiczne, stawiające wszystko, co przeżywamy, na płaszczyźnie indywidualnej.

Metoda stosowana w tych teoriach jest subiektywna, charakter zjawisk tłumaczony jest w sposób metafizyczny. Odrywa się przeżycie estetyczne od dzieła, dzieło od twórcy, twórcę od warunków społecznych, które go wydały. Traktuje się poszczególne zagadnienia estetyczne oddzielnie, jako odrębne jakości, odrębne substancje. Źródłem takiego tłumaczenia zagadnień estetycznych jest kapitalistyczna formacja społeczno-gospodarcza. Indywidualizm w teorii przeżywania piękna i w teorii twórczości jest refleksem liberalizmu i demokratyzmu — dwóch naczelnych praw ideologii burżuazyjnej. Kantyzm i jego epigoni działają równocześnie z Adamem Smithem i Pittem młodszym, który rozpowszechnia zasadę *laisser faire, laisser passer*. Heglizm idzie w parze z światopoglądem przemysłowca angielskiego A. Ure, który wielbi słuszną hierarchię bardziej zdolnych (więcej posiadających) i mniej zdolnych (wywłaszczonych) jednostek, hierarchię ustanowioną — podług niego — przez naturę. Formalizm Zimmermana i mistycyzm Bergsona czy Crocego zachodzą na schyłkową erę kapitalizmu towarowego. Zaś gospodarka finansowa zbiega się z teoriami „czystej formy".

Połączenie tez estetycznych i politycznych występuje również w sposób wyraźny w dekalogach wolnościowych u romantyków; u podłoża tego ruchu znajdujemy Schillera *Listy o wychowaniu estetycznym człowieka*. Schiller mówi, że człowiek jest wtedy dopiero człowiekiem, kiedy się bawi. Pracując jest zwierzęciem społecznym, pozbawionym siebie. W zabawie wraca do swego „ja" indywidualnego i nieskrępowanego, i wyrażając je staje się wolny. Wolność (w sensie mieszczańskiego panowania nad innymi klasami, tak jak ją sformułowała *Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela)*, staje się odtąd synonimem najwyższego (i jakże zdradliwego) ideału. W estetyce jej przejawem jest autonomia przeżyć piękna, następnie nieograniczona władza twórcy (Byron i Shelley), w końcu — wieża z kości słoniowej.

Formacja burżuazyjna nie powstała odrazu. Towarzyszą jej od wieku XVII (Anglia purytanów buntująca się przeciw królewskim „kawalerom") aż po wiek XIX (rewolucje społeczne w Niemczech, Włoszech, Austro-Węgrzech itd.) stopniowe przemiany ideologiczne. W estetyce zmiana następuje dopiero w „krytyce władzy sądzenia" Kanta. Od początków Renesansu aż po koniec rewolucji francuskiej estetyka zawiera w sobie sprzeczne tendencje: stare — feudalne i nowe — mieszczańskie. Dominantą pozostaje w niej (jeszcze u Kanta i jego następców aż po Fechnera) Bóg. Na średniowieczną modłę estetycy tłumaczą, że piękno jest obiektywne, gdyż jest pochodzenia boskiego, że piękno natury jest wyższe i lepsze od dzieł sztuki i literatury, gdyż to co Bóg stworzył jest niewspółmiernie doskonalsze od prób człowieka.

Stąd peany Shaftesbury'ego na cześć Natury (przez duże „N") i wątpliwości Diderota, jak określić piękno: przez stosunki obiektywne zachodzące w samym przedmiocie, czy przez stosunki zachodzące w głowie odbiorcy. Sprawnością Boga wyjaśniano również fakt, że na obiektywne piękno zawsze w prawidłowy sposób reagujemy poczuciem piękna (Burke, Home, u Kanta w drugiej części jego książki). Jednocze-

śnie wespół ze wspomnianą dominantą rozwijały się teorie poszczególnych gatunków literackich (we Włoszech i Szwajcarii), mówiono dużo o teatrze i architekturze (Francja), zajmowano się malarstwem i rzeźbą (Lessing, Winckelmann).

Wyrazem tendencji mieszczańskich były także próby wyodrębnienia zjawisk estetycznych spośród innych zjawisk moralnych poznawczych i praktycznych (piszą o tym dużo później Plechanow i Sorel). Dalej: — wysuwanie na plan pierwszy twórczości artystycznej, a pomijanie piękna natury. W końcu sprowadzenie piękna (od czasów Hume'a) do wrażeń odbiorcy, do tego, co się komu podoba. Odrębnym prądem zapoczątkowanym przez Taine'a jest socjologiczne badanie dzieła. Mówi się już o środowisku społecznym, o epoce, o momencie dziejowym, ale wciąż rasa i pierwiastek indywidualny stanowią główne narzędzie krytyka. Estetyka burżuazyjna wyraża więc w sumie:

przewagę jednostkowych przeżyć nad przeżyciami gromady, a zatem prymat psychologii przed socjologią;

dążność do wyizolowania zjawisk estetycznych spośród innych zjawisk społecznych;

oraz dążność do uznawania specyficznego stanu estetycznego jako zjawiska wręcz przeciwstawnego jakiemukolwiek wysiłkowi czy zaangażowaniu się. Stąd *homo aesteticus* jest człowiekiem wolnym, przede wszystkim czasowo (odbicie klasy mającej możliwości próżnowania tzw. *leisure-class)*, a po wtóre psychicznie od zobowiązań, które nie stanowią jego prywatnej przyjemności.

Rozporządzając tym ubogim, ale dla nas w tej chwili wystarczającym materiałem historycznym, przejdźmy do bardziej szczegółowych rozważań.

2

Nie istnieje jedna „burżuazyjna" teoria estetyczna. Między poszczególnymi estetykami występują często jaskrawe różnice. W okresie międzywojennym (1918—39) dawały się słyszeć coraz wyraźniej głosy o tym, że budowanie jednej teorii dla wszystkich przeżyć estetycznych jest przedsięwzięciem chybionym. Żądano osobnej analizy przeżycia wobec dzieła literackiego, osobnej w związku z muzyką i osobnej w stosunku do plastyki (takiej próby dokonał u nas prof. W. Tatarkiewicz). Wymieńmy jednak interesujące dla naszego tematu różnice między poszczególnymi poglądami.

Jedni sądzą, że przeżycie estetyczne jest stanem psychicznym biernym, natury kontemplatywnej. Ma to być rodzaj ekstazy filozoficznej w konkretnym obcowaniu z duchową rzeczywistością (bergsonizm, podług słów Bascha: *un coup de sonde dans la durée pure du moi profond... et dans la durée essentielle du monde)*. Podług innych, to stan aktywny (teoria „wczuwania się"), natury w znacznej mierze kinestetycznej (drgania mięśniowe). Tak pono patrzymy na posągi i tak „wczuwamy się" w balet i sztukę teatralną. Jeszcze inni twierdzą, że to nie stan przyjemności, ale funkcja przyjemna (Dubos, Guyau, Müller-Freiefels), czerpana z gimnastyki duchowej, z jakiegokolwiek wzruszenia.

Jedni wykazują, że w przeżyciu estetycznym przestajemy istnieć, stajemy się tylko odbiciem samego przedmiotu (podług Schopenhauera *wir sind ein Spiegel der Dinge*, podług fenomenologa Geigera — *es ist eine existentielle qualitative Kontemplation)*. Dla innych (od Coleridge'a po Bosanqueta i Carritta) — właśnie siebie przeżywamy, mniejsza z tym, jaki przedmiot.

Jedni dowodzą, że dzieło pojmujemy w sposób logiczny (podług braci Souriau nasze przeżycie jest natury racjonalnej), dla innych (freudyści, Croce), głównymi elementami doznania estetycznego są instynkt lub intuicja.

Mimo wskazanych antynomii można wyznaczyć pewne cechy wspólne dla estetyki z formacji kapitalistycznej:

1. Przeżycie estetyczne jest wytchnieniem, odpoczynkiem, zawieszeniem psychiki w teraźniejszości. Mówiąc o aktywnej funkcji psychicznej ma się na myśli również odpoczynek w sensie oderwania się od potoku codziennych doświadczeń, od rzeczywistości istniejącej wokół nas.

2. Będąc w dystansie od rzeczywistości otaczającej nas (można je nazwać rzeczywistością społeczną) izolujemy się od niej na przeciąg doznawania wzruszeń estetycznych. Jesteśmy wyzwoleni z odpowiedzialności etycznej, wyzwoleni z praktycznej konieczności nastawienia uwagi na to, co się dzieje. Stwarzamy w sobie „odrębny świat", gdzie dobre i złe, potrzebne i niepotrzebne, prawdziwe i fałszywe ma inną wymowę niż w życiu społecznym.

3. Doznajemy inaczej niż zwykle, gdyż odczuwamy swoistą przyjemność zmysłowo-wyobrażeniową. Przyjemność samego tylko oglądania lub słuchania, czy też nieskrępowanego codziennością

marzenia, czy też w końcu rozumienia czystej geometrycznej formy.

Jak tę teorię przeżycia estetycznego wyjaśnić z marksistowskiego punktu widzenia? Marksiści, jak wzmiankowałem, nie poświęcają zbyt dużo miejsca temu problemowi, lecz z całości ich rozważań estetycznych łatwo zrekonstruować krytykę. Zarzucają, że wymienione wyżej tezy mają charakter spekulatywny, albowiem za pomocą abstrakcyjnych, sztywnych terminów rozrywają jednolity społeczny proces łączący twórcę z dziełem i z odbiorcami. Zamiast podkreślić praktyczne znaczenie przeżycia estetycznego zmierzającego do podniesienia smaku u odbiorcy i wychowania go na lepszego, bardziej świadomego członka danego społeczeństwa, wspomniani estetycy wprowadzają nowe „substancje" psychiczne i posługują się językiem wiary lub też religijnej filozofii. W sztuczny sposób wydzielają z organicznej całości dzieła formę i treść, przeceniając pierwszą, nie doceniając drugiej.

W sumie biorąc, ich teoria jest idealistyczna, gdyż nie ujmuje zagadnienia piękna w jego formach rozwojowych i odczuwania piękna w aspekcie historycznym. W danym społeczeństwie, przy określonych warunkach technicznych (od nich zależy jakość materiału w sztuce i muzyce) i przemysłowych (od nich zależy rodzaj pięknych przedmiotów, np. zastąpienie „dzikiego uroczyska" — celowością maszyny), przy danej spuściźnie ideologicznej.*)

Marksiści podchodząc do tych samych zagadnień historycznie, potrafią wyjaśnić cechy charakterystyczne estetyki burżuazyjnej. Dlaczego teoria przeżycia estetycznego wysuwa się na czołowe miejsce? Gdyż ideologia burżuazyjna uznaje tylko jednostkę i stosunki między jedną jednostką a drugą. Ważny jest nie socjologiczny nakaz wychowywania estetycznego mas, lecz zadowolenie inteligenckiego i drobnomieszczańskiego konsumenta. Dla smakoszy zaś ważny jest proces przetworzenia w sobie procesu twórczego artysty.

Dlaczego w teorii przeżycia wszystkie tezy zbiegają się w twierdzeniu o odpoczynkowym charakterze tego doznania? Dlatego, że stosunki społeczne formacji kapitalistycznej zmuszają do poszukiwania r o z r y w k i i temu nakazowi posłuszne są literatura, muzyka i sztuka. R o z r y w k a ta ma p o d w ó j n e o b l i c z e. Jest tanią przyjemnością dla drobnomieszczanina *(variété,* sztuczydłem o pijaństwie, zdradzie męża i skrwawionych wekslach, piosnką o skwerze skrapianym poświatą księżycową) lub wykwintną arcywybredną przyjemnością dla próżnujących potentatów finansowych, mecenasów sztuki i literatury hermetycznej.*)

Robotnik bawi się tak samo jak drobnomieszczanin (zawsze przesiąka tą ideologią w ramach gospodarki mieszczańskiej). Wszyscy są zmęczeni automatyczną, monotonną pracą, którą klasa proletariacka, klasa najmitów, traktować musi jako wrogie przeklęte zajęcie; zaś „managerzy" (używam umyślnie terminu Burnhama) i utrzymująca ich plutokracja — jako nudne i żmudne wyciąganie największej ilości pieniędzy najmniejszą ilością środków (tj. wyzyskiem siły roboczej). Stąd, jak to ma miejsce np. w Ameryce, tę samą sprostytuowaną sztukę

*) Winogradow np. w „Zagadnieniach poetyki marksistowskiej" (Moskwa, 1936) podkreśla oba wspomniane momenty. Po pierwsze pisze, że kryterium oceny danego dzieła literackiego jest jednocześnie analizą stosunku utworu do rzeczywistości, jego tezy ideologicznej i jego sposobu przedstawiania danej rzeczywistości, tzn. jego „przedmiotowo-oględnej formy". Nie można i nie należy odrywać formalnego piękna od treści przedstawionych, zaś treści te mają pewien charakter poznawczy (nie myślowy, lecz uczuciowo-zmysłowy) i spełniają pewną funkcję polityczno-społeczną. Teza o jedności formy i treści odbija się również w szczegółowej analizie stosunku „obrazu" do „rzeczywistości" i „typu" do „indywidualnej postaci". Podług estetyki marksistowskiej „obraz" jest nie tylko kategorią formalną, gdyż jest on zarazem specyficznym widzeniem określonego obiektywnego świata. „Typ" zaś jest uogólnieniem tego, co indywidualne. Po drugie, Winogradow akcentuje, że literaturę bada się ze względu na to, jakim celom politycznym ona służy, jaki jest jej „klasowy równoważnik".

O „typowości" w ujęciu marksistowskim pisze ponadto Georg Lukacs w szkicu „Powieść jako mieszczańska epopeja" (tłum. J. Kott, „Kuźnica", 22. XII. 1947—8. II. 1948) krytykując Zolę za to, że typowość utożsamiał z banalnością i przeciwstawiał temu, co indywidualne. „Typowe charaktery w typowych warunkach" — tak pochwalał Engels Balzaca za to, że poprzez indywidualne postacie ujawniał obiektywne siły społeczne.

*) Winogradow (j. w.) występuje przeciw formalistom, gdyż wyodrębniają tylko „obrazy" (to, co angielska teoria poetycka nazywa *images.* Do szkoły imagistów należał przez długi czas T. S. Eliot, o którym pisał w „Twórczości", maj 1948, Cz. Miłosz). Występuje również przeciw socjologistom, którzy zadowalają się malowaniem podkładu dziejowego dla danego utworu. Estetyka marksistowska stawia jako postulat zupełną, wielostronną, socjalno-polityczną i formalną analizę danego utworu. W przeżyciu estetycznym (jeśli dany utwór nie jest czysto eskapistyczny) również powinny wystąpić wszystkie wspomniane elementy, organicznie zespolone. Wówczas literatura czy sztuka przestaje być wyłącznie rozrywką.

Zaś G. Lukacs (j. w.) występuje przeciw psychologizmowi i naturalizmowi w powieści jako abstrakcjom pomijającym kluczowy problem życia: indywiduum w stosunku do współczesnego mu społeczeństwa.

oklaskuje oszukany robociarz i szczodry Mr. Taft. Przeżycie estetyczne musi być wytchnieniem, ucieczką od codzienności, bierną ekstatyczną radością, gdyż życie społeczne z zaciskającą się obręczą konfliktów między klasami jest ohydne.

Praca jest męczarnią i ogłupianiem — tak uczy *bourgeois* w swym wąskim kole znajomych — i spycha ją na barki klasy wywłaszczonej. Praca jest błogosławieństwem! — wskazuje w biblii (dla robotników), ale nie stosuje jej zaleceń. W rezultacie artystyczna działalność skierowana do i dla burżuazji albo służy jej lichym rozrywkom, albo zadowala snobów, którzy mają czas, ochotę i pieniądze na oryginalną najnowszą sztukę czy literaturę, na futuryzm, kapizm i surrealizm. Przeżycie estetyczne — rodzaj ghetta w psychice konsumenta — jest narkozą. Kapitalistów dezynfekuje z nudy, proletariat usypia lub truje.

3

Z tego co napisałem wynika, że dopóki istnieć będą ślady produkcji kapitalistycznej i utrzymywać się będzie tradycyjna ideologia burżuazyjna (możliwa jeszcze szczątkowo w społeczeństwie socjalistycznym), teoria przeżycia estetycznego przedstawiona wyżej zachowa częściowo swą ważność. Z dialektycznego punktu widzenia teoria ta zawiera w sobie część elementów słusznych (niegdyś rewolucyjnych w stosunku do estetyki średniowiecznej) lecz w obecnym momencie dziejowym staje się ona przestarzała. W okresie przejściowym, na granicy stykania się wczorajszej burżuazyjnej i jutrzejszej socjalistycznej rzeczywistości, teoria przeżycia estetycznego jest teorią dialektycznych przeciwieństw, tego co obumiera i tego co się rodzi. A więc:

Po pierwsze: produkcja artystyczna jest produkcją dokonywaną nie za pomocą magicznej inspiracji, lecz wysiłkiem myśli i wyobraźni. Twórca poszukuje nowych najlepszych sposobów wyrażenia nowej treści społecznej w ramach dotychczasowych osiągnięć formalnych. Proces przeżywania estetycznego jest procesem wysiłku intelektualnego i uczuciowego koniecznego dla odcyfrowania dzieła dostarczonego na rynek kulturalny. A jednocześnie występuje u tego samego odbiorcy stała potrzeba wytchnienia i odpoczynku, łatwego zrozumienia tego, co dla niego stworzone i biernego kontemplowania łatwej znajomej mu rzeczy. Stąd niechęć do współczesnego malarstwa, muzyki i poezji, zaś chętna recydywa do wczorajszych uznanych sław. Krótko streszczając: występuje jednocześnie potrzeba rozrywki, bawienia się oraz wewnętrzny przymus uczenia się, doskonalenia smaku.

Po drugie: produkcja artystyczna jest produkcją społecznie zaangażowaną. Jej zadaniem jest wychowanie człowieka współodpowiedzialnego za budowę społeczeństwa socjalistycznego, umiejącego ocenić wszystkie jego dobra, a przede wszystkim dobra kulturalne. Przeżycie estetyczne jest przeżyciem społecznie aktywnym, zmusza do postawy poznawczej moralnej i praktycznej, do zajęcia określonego miejsca w świecie, który jest naszym światem codziennym i wszystkim ludziom wspólnym. Uczucie estetyczne przestaje być ucieczką od rzeczywistości społecznej, staje się jej wtórnym przejawem i przewodnikiem (wg Lenina — *rukowod)* ku lepszej kulturze proletariackiej. A jednocześnie występuje potrzeba uchylenia się od tej rzeczywistości, odzwierciedlającej *(wosproizwiedenije)* aktualność,*) próba poddania się narkozie estetycznej, uśpienia w świecie bajki.

Krótko streszczając: występuje zarazem potrzeba odizolowania się od tego, co jest wokoło (stąd niechęć do dydaktyki) oraz wewnętrzny przymus zaangażowania się, uczynienia ze sztuki oręża w walce proletariatu o nowy ustrój (Majakowski), zaś z przeżycia estetycznego środka prowadzącego do współudziału — głęboko przemyślanego i odczutego — w ruchu awangardy proletariackiej.

Po trzecie: artysta mówi o jakiejś konkretnej społecznej treści i mówi o niej z określonego proletariackiego punktu widzenia (wg Czernyszewskiego *prawstwiennaja diejatielnost' czełowieka).* Przeżycie estetyczne nie jest więc przyjemnością oglądania, słuchania i rozumienia w ogóle, czymś ponadhistorycznym i absolutnym, lecz słuchania, oglądania i rozumienia jakiejś określonej treści uwarunkowanej danym momen-

*) Przez „odzwierciedlenie rzeczywistości" nie należy rozumieć prostego naśladownictwa. Estetyka marksistowska nie ma nic wspólnego z grecką *mimesis.* Podobnie jak w teorii poznania realizm marksistowski nie jest realizmem naiwnym (kopią), tak i w teorii literatury przez „odzwierciedlanie" rozumie się syntetyczne opracowanie rzeczywistości. Sztuka pozostaje sztuką (czymś innym od rzeczywistości, gdyż jej indywidualnie filtrowanym i w artystyczny sposób uporządkowanym odbiciem). Pisali o tym Plechanow i Lenin. Podkreślali natomiast wbrew szkołom estetycznym iluzjonistów (które wizję odrywały od rzeczywistości obiektywnej, np. William Blake w w. XVIII albo współczesny surrealizm), że wizja jest styczna z tą rzeczywistością, gdyż w niej ma swoją bezpośrednią podstawę.

tem dziejowym. Treść kształtuje formę, a zatem pojmując treść pojmujemy również występującą w najściślejszym z nią związku formę. A jednocześnie istnieje potrzeba traktowania przeżycia tego co piękne jako przeżycia pozaczasowego, w autonomicznym królestwie psychologicznym, wyłączania samej treści (u estetycznie niewyszkolonych) lub samej formy (u estetycznie wyrafinowanych). Stąd pogarda dla tego, co nie jest o człowieku w ogóle, o jego tzw. naturalnych, odwiecznych tęsknotach. Krótko streszczając: występuje zarazem potrzeba absolutyzowania, robienia z własnych przeżyć kosmicznej (przy tym czysto formalnej) funkcji oraz wewnętrzny przymus czerpania przyjemności z konkretnej socjalnej treści wyznaczającej przejściowe formy twórczości.

Pozostaje na zakończenie jeszcze jedno pytanie. Czy ta walka przeciwieństw, będąca niewątpliwie źródłem postępu, tj. asymilowania dobrej tradycji i odrzucania złej, ustanie, skoro produkcja kapitalistyczna ostatecznie i zupełnie będzie zlikwidowana. Czy wraz z zanikiem u nas ideologii burżuazyjnej teoria przeżycia estetycznego zachowa swoją dzisiejszą postać? Na te pytania marksista musi odpowiadać z pewnym wahaniem, gdyż mówi o przyszłości, zaś naicenniejszym jego nauczycielem jest doświadczenie. Rzeczywistość sowiecka wszakże pozwala na wysunięcie określonych wytycznych.

W społeczeństwie socjalistycznym praca przestaje być udręką, może stać się źródłem radości twórczej.*)

Czy jednak przeżycie estetyczne wolne jest od dialektyki sprzeczności? Nie. Prawo walki przeciwieństw — istniejące w ruchu, który jest nieskończony i będące jednocześnie jego sprężyną — przybiera inną postać.

Po pierwsze: Produkcja artystyczna zawsze jest produkcją elity.*) Elitę rozumiem nie jako grupę społeczną uprzywilejowaną klasowo, lecz jako grupę pracowników poświęcających się specjalnie pewnej twórczości. Artyści zawsze będą mniej lub więcej wyprzedzać odbiorców masowych. Przeżycie estetyczne będzie więc zarazem próbą zrozumienia całości nowego dzieła, jak i jednoczesnym wydzielaniem z niego przyswojonej dawniej treści czy też formy. Słowem: występuje sprzeczność między napięciem w kierunku aktywnego rozumienia całości i rozprężeniem przy zadowoleniu estetycznym czerpanym ze starej, znanej dobrze treści lub ze starej znajomej formy.

Po drugie: Produkcja artystyczna jest zawsze uwarunkowana czasowo, tzn. dotyczy ona określonej konkretnej i przemijalnej rzeczywistości społecznej. Przeżycie estetyczne będzie więc jednocześnie odbiciem (uintensywnionym) aktualności, jej nietrwałych walorów i niedociągnięć, oraz pragnieniem uznania danej aktualności za coś ostatecznego, coś co dotyczyć powinno człowieka w ogóle, a nie określonego człowieka w określonym momencie historycznym. Słowem: występuje sprzeczność między przemijającym układem socjologicznym a psychologiczną skłonnością uznawania teraźniejszych spraw człowieka za sprawy odwieczne.

Tych sprzeczności przypuszczalnie można by wyliczyć więcej. Te, na które wskazałem, są natury społecznej: są to antagonizmy między grupą bardziej i mniej wyspecjalizowaną, między jednostką w aspekcie indywidualnym (biopsychicznym) i kolektywnym. Antagonizmy te wydają się tak samo wieczne, jak przeciwieństwo masy i energii w zakresie fizyki. Są one zresztą motorem nieustannego rozwoju. Obie sprzeczności stanowić będą bodziec twórczy dla artystów. Druga skłaniać będzie do przypominania o zmienności człowieka, pokazywania go w różnych panoramach historycznych aż po najszersza, tę, która ma nadejść. Pierwsza będzie źró-

*) Trzeba mieć przy tym na uwadze, że Rosja sowiecka jest jedynym państwem o ustroju socjalistycznym w otoczeniu kapitalistycznym (demokracje ludowe są również bastionami socjalizacji, lecz w sytuacji międzynarodowej oznaczają wyłącznie rozszerzenie się bloku socjalistycznego w otoczeniu kapitalistycznym). Dlatego też estetyka tego okresu nosi ślady sprzeczności występujących teraz na świecie na tle polaryzacji klas: wstecznych i postępowych (sprzeczność ideału rozrywki i ideału entuzjastycznego uczestnictwa w tworzącej się nowej kulturze). To, o czym piszę dalej, odnosić by się mogło do społeczeństwa bezklasowego w otoczeniu socjalistycznym (udoskonalenie techniczne, skrócony dzień pracy, stopniowy zanik przeciwieństwa między miastem a wsią, między pracą umysłową a fizyczną, wyrównanie poziomu kulturalnego).

*) Tak samo rozumie „elitę" Romain Rolland, który pisze w artykule „Rola pisarza w dzisiejszym społeczeństwie": „Jest bowiem przywilejem artysty — lub powinno być — widzieć dalej, przeżywać głębiej to co inni przeżywają i widzą. Dzięki temu właśnie mają tworzyć sztab generalny armii lub — jak to sformułował Stalin — sztab wyborowy „inżynierów dusz". Ale naszywki niech zdobywają w szeregach! Nie przez separowanie się od maszerującego ludu zyskuje się prawo do miana elity. Elita to ci, którzy maszerują na czele kolumny, twarzą do ognia" (podkr. moje—St. M.).

dłem ciągłego pogłębiania kultury estetycznej. Artysta będzie uciekał przed dobiegającym go masowym odbiorcą. Będzie walczył nową formą i nową treścią o lepszą prawdę i sprawiedliwość. Georg Lukacs w szkicu pt. *Wartości realizmu* (16. V. 1948, *Kuźnica*, tłum. J. Kott) pisze podobnie: „celem socjalistycznego humanizmu jest pełny człowiek, wydźwignięcie człowieka w całokształcie jego życia, praktyczne rzeczywiste podniesienie okaleczałej i rozbitej przez klasowe społeczeństwo ludzkiej egzystencji". A dalej: „estetyka uzna, że zadaniem sztuki jest odkrywanie i wyznaczanie ludzkości jej dróg..." Powszechny pokój będzie wychowywał coraz lepiej masy, gdyż każdy „przedmiot sztuki tworzy rozumiejącą go i zdolną zachwycać się jego pięknem publiczność" (K. Marks).

Stefan Morawski

PODSTAWOWE ZAŁOŻENIA POETYKI MARKSISTOWSKIEJ

I

Arykuł niniejszy ma na celu poinformować czytelnika polskiego o metodach i osiągnięniach poetyki marksistowskiej w Związku Radzieckim na podstawie jednego z jej podstawowych opracowań. Jest nim książka Iwana Winogradowa *Woprosy marksistskoj poetiki*, wydana w Leningradzie w roku 1936. Książka ta składa się z dwóch, wprawdzie nie rozgraniczonych przez autora, ale wyraźnie dających się wyróżnić części historycznej i przedstawiającej problematykę materializmu dialektycznego w zastosowaniu do teorii literatury. Część historyczna obejmuje omówienie różnych koncepcji piękna w sztuce i dawnych systemów poetyki, począwszy od Arystotelesa, a kończąc na formalizmie.

W ocenie zdobyczy poetyk minionych czasów Winogradów stosuje trzy kryteria oceny — zastanawia się nad klasowo-praktycznym uwarunkowaniem poszczególnych systemów, nad jednolitością każdego z nich i wreszcie ustala, które z osiągnięć dawnych poetyk może i powinna wykorzystać marksistowska teoria literatury.

Arystoteles jest jednym z tych teoretyków, do których poetyka marksistowska przyznaje się najchętniej. Pojmowanie sztuki jako naśladownictwa, pojmowanie zdefiniowane przez Arystotelesa dostatecznie ogólnikowo, aby można było je rozmaicie interpretować, zawsze znajdowało i znajduje uznanie wszystkich kierunków o charakterze realistycznym. Przyznaje się doń chętnie i realizm naiwny, i naturalizm, i realizm, który, jak u Winogradowa, akcentuje wyraźną odrębność sztuki, ale wychodzi z założenia, że sztuka „odtwarza rzeczywistość". Jednakże, podczas gdy w okresie realizmu naiwnego interpretowano tezę Arystotelesa w ten sposób, że dzieło sztuki jest niemal „kopią" rzeczywistości, to poetyka marksistowska rozumie arystotelesowskie naśladownictwo znacznie szerzej, twierdząc, że u filozofa starożytności pojęcie naśladownictwa było bardzo bliskie, jeśli nie identyczne, z pojęciem samodzielnej twórczości, która naśladowała akty twórcze sił przyrody czy sił pozazmysłowych. W takim rozumieniu mieści się szeroko pojęta indywidualność twórcy i możność stosowania właściwych sztuce środków wyrazu. Poetyka arystotelesowska w tej interpretacji jest uznana przez marksistowską teorię literatury za wyraźnego poprzednika.

Trzeba bowiem wyraźnie powiedzieć, że Winogradow, jeden z czołowych teoretyków poetyki marksistowskiej, jest bardzo daleki od naiwnego realizmu. Krytykuje opinie, które nie dostrzegają lub nie chcą dostrzegać specyficznych środków wyrazu sztuki, i bardzo szeroko interpretuje pojęcie „odtwarzania". W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Zasady materializmu dialektycznego i poetyka* mówi: „Jest powszechnie wiadome, że literatura jest sztuką i musi być rozpatrywana jako sztuka. Teraz już właściwie nie przystoi nawet mówić o tym, że przy badaniu dzieła literackiego nie wolno ograniczać się do odnalezienia jego ideowej zawartości, pokazania tak zwanego „socjologicznego ekwiwalentu", lecz koniecznie trzeba konkretnie badać i zawartość, i formę artystyczną". Akcent, jaki pada na to tak oczywiste dla autora stwierdzenie, jest tym silniejszy, że zdania te stanowią początek pierwszego rozdziału i są wyjaśnieniem stosunku Winogradowa do zagadnień sztuki.

Oczywiście, że rozgraniczanie tutaj zawartości i formy jest tylko ułatwieniem sformułowania, gdyż autor konsekwentnie stoi na stanowisku jedności dzieła literackiego, a wprowadzenie obu tych terminów ma charakter obronny. Autorowi chodzi o dość jasne stwierdzenie, że rozumie i docenia specyficzność sztuki i środków (technicznych i artystycznych) wyrazu.

Polemika z formalizmem, który Winogradow uważa za doktrynę najbardziej wrogą poetyce marksistowskiej, również nie godzi bynajmniej w konkretne zdobycze formalizmu z zakresu badań nad dziełem literackim. Autor podcina korzenie formalizmu u samych jego podstaw i uderza w założenia filozoficzne tej metody, twierdząc, że

wbrew pozorom formalizm wyrasta z filozofii idealistycznej i tkwi głęboko w psychologizmie. Tylko dlatego był tak ściśle związany z „rozkładającą" się mieszczańską ideologią i dlatego tak mocno rozkrzewił się w Rosji, że znalazł tam potężnego przeciwnika w ideologii zwycięskiego proletariatu.

Poetyka marksistowska — według Winogradowa — powinna badać związki literatury z praktyką klasową, ustalać (na drodze badań historycznych) prawa rozwoju literatury, pojmować literaturę jako „odtworzenie" rzeczywistości, i analizować elementy struktury dzieła, naturalnie w związku z ideologią pisarza i historycznym uwarunkowaniem utworu. Każda kategoria poetyki, a więc obraz, temat, idea, typ, musi być rozpatrywana ze względu na problem odtwarzania i pod względem klasowości literatury. Badanie struktury dzieła, które dla formalizmu było ostatnim i najwyższym szczeblem analizy, dla poetyki marksistowskiej jest nieodzownym, ale jednym z wielu etapów pracy badawczej, który musi zostać wyjaśniony w szerokim kontekście uwarunkowań socjologicznych. Tutaj zresztą autor robi bardzo interesujące zastrzeżenie, że nie tylko wąska biograficzna przyczynowość, ale nawet przyczynowość w szerokim „socjologicznym" zakresie nie wystarcza dla wyjaśnienia dzieła. Utwór bowiem należy badać nie wyłącznie „od strony przyczyn", lecz i ze względu na to, jakim klasowym interesom służy, przeciw komu jest skierowany, i jaką funkcję spełnia.

Wszystkie te zagadnienia wiążą się ściśle z problemem, czym jest właściwie dzieło literackie w rozumieniu poetyki marksistowskiej. W naszych opiniach o marksistowskiej teorii literatury spotyka się kilka określeń: „dzieło jest poznaniem", lub „utwór literacki jest jedną w form działalności ideologicznej" albo wreszcie „dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczywistości". Określeń tych zazwyczaj nie precyzuje się bliżej, nie wiadomo nawet, czy uważa się je za sformułowania różnych kierunków poetyki marksistowskiej, czy wykluczają się one, czy też uzupełniają wzajemnie. Zagadnienie to znajduje przekonywające rozwiązanie w książce Winogradowa. Dopiero te trzy określenia razem wzięte mówią coś istotnego o tym, czym jest dzieło sztuki.

Określenie „utwór odtwarza rzeczywistość" ustala związek dzieła z życiem i społeczeństwem. Teza druga o poznawczej funkcji dzieła wyrasta z podstawowego założenia materializmu, że świat jest poznawalny i że poznanie jest „adekwatne" w stosunku do rzeczywistości. Dlatego zarówno dzieła naukowe w swych koncepcjach pojęciowych, jak i dzieła literackie za pomocą przedstawionych obrazów dają — bo muszą dawać — jakąś wiedzę o rzeczywistości.

Może najtrudniej jest zrozumieć trzecie twierdzenie, że literatura jest jedną z form działalności ideologicznej. Przeszkadza nam w tym ciągle niefortunne rozgraniczenie „utworów tendencyjnych" i „prawdziwej sztuki". Termin „tendencja", wyraźnie deprecjonujący dzieło i stosowany przeważnie wobec utworów o małej wartości literackiej, wprowadza trwałe nieporozumienie do zagadnienia ideologii dzieła. Winogradow rozwiązuje ten problem w sposób jasny i przekonywający. Stwierdza mianowicie, że każda, nawet najprostsza wypowiedź może zawierać skomplikowany sens ideologiczny. Jeżeli — zresztą niezależnie od autora, który daje przykłady bardziej złożone — weźmiemy pod uwagę zdanie „świat jest piękny", to jego sens poznawczy, stwierdzenie piękna świata, jest jasny. Ale zależnie od intencji autora, którą najczęściej wyjaśnia nam kontekst zdania, jego wymowa ideologiczna może być najzupełniej różna. Liryk wygłaszając takie stwierdzenie może tylko i jedynie wyrażać swoje dobre samopoczucie i radość życia; pisarz o charakterze refleksyjnym będzie w ten sposób przekazywać czytelnikowi swe uznanie dla piękna przyrody, lub aprobatę dla istniejącego porządku społecznego. Rewolucjonista może, nadając temu odcień ironiczny, buntować się przeciw przytłaczającej go rzeczywistości itd. itd.

Tak więc w każdym elemencie dzieła przejawia się subiektywny stosunek autora wobec życia, a nawet coś więcej, bo jego postawa ideologiczna, która decyduje o wyborze opisywanych zjawisk, o ich układzie, o charakterze najdrobniejszego nawet składnika dzieła. Zawartość ideologiczna dzieła jest tą siłą dynamiczną, która oddziaływa na czytelnika, która ukształtowana w „obrazy" i napełniona treścią emocjonalną — wpływa na kierunek jego myśli, uczuć i czynów. Na tym polega ta ogromna doniosłość wychowawcza i społeczna sztuki i tym się tłumaczy wielki szacunek dla pisarza, który jest jednym z najczynniejszych współtwórców życia społecznego.

Czy pisarz może i musi być „popularny", czy powinien pisać tak, aby wszyscy mogli go zrozumieć? Sprawa ta jest niezwykle istotna dla naszych obecnych polemik literackich. Czy autor powinien się wyrzekać czegoś, do czego ma słuszne prawo jako ar-

tysta — a więc trudnych metafor, skomplikowanych obrazów, poważnej problematyki itp.? Winogradow ma wielki szacunek dla odrębności środków wyrazu sztuki, docenia znaczenie kultury artystycznej i tradycji. Zapewne dlatego twierdzi, że — „chociaż semantyczna treść środków przedstawiania jest czymś obiektywnym, nie znaczy to jednak, aby wszyscy i zawsze mogli je subiektywnie opanować. Znana jest anegdota o poczciwcu, który po raz pierwszy zobaczywszy żyrafę z przekonaniem zawołał, że takie zwierzę nie może istnieć na świecie. Pomimo wspólnej dla wszystkich ludzi treści ich doświadczenia istnieją takie specyficzne przyrodnicze i kulturalne zjawiska, które są dostępne ludziom należącym tylko do danej przyrodniczej i kulturalnej sfery i które trzeba specjalnie znać".

Stwierdzając, że język sztuki nie jest dla wszystkich jasny i że zrozumienie semantycznej zawartości i reakcja na wartość artystyczną i ideologiczną dzieła zależy od przyrodniczych i kulturalno-obyczajowych warunków i tradycji, Winogradow nie żąda od sztuki wyrzeczeń. Natomiast — rozumiejąc dobrze prawo każdego człowieka do świata wartości estetycznych — domaga się podniesienia kultury mas i udostępnienia dzieł za pomocą komentarzy i wyjaśnień.

Określenie sztuki jako specyficznej dziedziny działalności ideologicznej stawia jasno sprawę kryterium wartości. Piękno jest tylko jednym z „elementów sztuki" i nie stanowi jedynego kryterium wartości estetycznej. Estetyka tradycyjna jako nauka „o pięknie" odrywała sztukę od celów praktycznych, przenosząc ją w „wyższą, idealną" sferę. „Bezinteresowne" doznania estetyczne zaprzeczały poznawczym i społecznym wartościom sztuki.

Winogradow twierdzi, że u podstawy wartości estetycznej zawsze leży wartość społeczno-praktyczna, ale wyrażona przez „przedmiotowo-oglądową formę", i apercypowana i oceniana w sposób „oglądowo-bezpośredni". Staje się jasne, że zakres „estetycznego" jest w tym rozumieniu szerszy od zakresu „piękna". Wartość estetyczna zresztą też nie wyczerpuje problemu wartości dzieła, którą prócz tego należy mierzyć innymi kryteriami. Winogradow wysuwa następujące kryteria wartości utworu literackiego: 1 kryteria polityczno-społeczne, 2 kryteria wierności odtworzenia, 3 kryteria moralne, 4 kryteria estetyczne. Kolejność stosowania tych kryteriów może podlegać zmianom w zależności od charakteru dzieła i tych wartości, które w nim przeważają.

II

Winogradow w swych badaniach nad dziełami sztuki omawia cztery kategorie poetyki: obraz, ideę, temat i typ. Zaczyna swe rozważania od tego, co uważa za najbardziej istotną właściwość sztuki, różniącą ją od innych form poznania — to znaczy od o b r a z u. Wysunięcie tego problemu na plan pierwszy wynika i z tego, że zagadnienie obrazowości najbardziej zbliża się do podstawowej dla poetyki marksistowskiej sprawy stosunku sztuki i życia. Zagadnienie obrazu dotyczy więc struktury przedmiotu badań i sprawy, w jaki sposób sztuka odtwarza rzeczywistość.

„Określając sztukę — mówi Winogradow — powinniśmy wychodzić od takiego obrazu świata: istnieje niezależna od ludzkiego poznania realna rzeczywistość, która w różny sposób jest „opanowywana" przez człowieka w procesie jego społecznej działalności". Sztuka jest jednym z tych sposobów, różnym od naukowego i materialno-technicznego, opanowywania rzeczywistości. Zasadnicza różnica pomiędzy myśleniem naukowym a „obrazowym" polega na tym, że uczony operuje pojęciami, natomiast artysta myśli „żywymi i całymi przedstawieniami", które są specyficznym rodzajem uogólnienia.

Ta konkretność myślenia w sztuce wynika stąd, że artysta musi przedstawiać oddzielne przedmioty i zjawiska, że nie ustala związków przyczynowych, lecz pokazuje współistnienie i następstwo, i że opiera się na bezpośredniej obserwacji świata. Kula ziemska nie występuje jako element sztuki dlatego, że jest niedostępna bezpośredniej obserwacji. W powieści fantastycznej, w której wraz z bohaterami udajemy się na księżyc, kula ziemska może być pokazana, ale już jako mały przedmiot ginący w przestrzeniach międzyplanetarnych. Żywa obserwacja wiąże się z całym światem uczuć człowieka i dlatego rezultatem jej w dziele jest „wizja rzeczywistości dana w konkretno-uczuciowej formie".

„Sztuka nie potrzebuje uznawania jej dzieł za rzeczywistość", cytuje Lenin Feuerbacha, a Winogradow rozwija tę myśl dalej, mówiąc, że wprawdzie sztuka odtwarza prawa ludzkich stosunków i charakterów i prawa określonej historycznej epoki, ale w przedstawianiu zjawisk „konkretno-uczuciowych" artysta ma zupełną swobodę. „Obraz jako typ odtwarza istniejące prawidłowości ludzkiego charakteru w określonych warunkach, ale „indywidualna" jego strona, konkretno-uczuciowa forma istnienia tych praw jest rezultatem twórczego

rzedstawienia, syntezą dowolnych elemen-
w".

Obraz w sztuce musi być apercypowany rozumiany jako całość. Dzieło sztuki nie st więc sumą elementów, lecz „dialek-rczną jednością" tego, co nazywamy „za-artością", czyli świata odtworzonego środków wyrazu. Mówiąc zresztą tylko ardzo ogólnie o środkach wyrazu sztuki Winogradow odróżnia przedstawienie bez-pośrednie i przedstawienie pośrednie.

Pierwsze polega na możliwie dokładnym dtworzeniu pokazywanego przedmiotu czy jawiska, drugie natomiast, którego rola sztuce jest ogromna i właściwie mało badana, wskazuje tylko na pewną właści-rość przedmiotu, którą czytelnik musi od-owiednio interpretować. Tak np. pochy-nie drzewa na obrazie oznacza wiatr, rzerwanie wypowiedzi bohatera może być yrazem jego gniewu, cierpienia itp. Przed-awianie pośrednie wzbogaca i usamodziel-ia przeżycia czytelnika, który uzupełnia, bzbudowuje i „przedłuża" dzieło.

Badanie obrazu w literaturze jest więc adaniem „formy" i zawartości, i (co u Wi-ogradowa znaczy to samo) badaniem spe-yficznego odtworzenia rzeczywistości. rodki wyrazu nie są tylko jakimś elemen-em dzieła, są one dla artysty właściwymi go konstrukcji psychicznej — środkami myślenia. „Praca myśli artystycznej nie ma harakteru marzycielskiego — jest ona roz-zerzeniem realnych poznawczych i arty-ycznych zadań". Twórczość w tym ro-umieniu staje się pracą obrazowego po-nania. W ten sposób konkretno-uczuciowa orma jest cechą zawartości i równocześnie pecyficznym sposobem apercepcji świata.

Sztuka i nauka inaczej poznają rzeczy-ristość! „Czy *Kapitał* Marksa tylko rzypadkiem nie jest napisany w kształcie owieści? Czy uchwały Partii i Rządu tyl-o przypadkiem nie są podawane w formie mfonii, sztuk teatralnych itp.?" — zapy-ie Winogradow. Sławna wypowiedź En-elsa, stawiająca Balzaka wyżej od ówcze-nych ekonomistów, jest nie tyle uznaniem la naukowych osiągnięć autora *Komedii ludzkiej*, co przede wszystkim ostrą kry-yką ekonomii polityczne tamtego okresu. Do istnieją dwa różne sposoby opanowania zeczywistości: pojęciowe, którym posłu-uje się nauka, i konkretno-uczuciowe (ob-azowe), właściwe sztuce. Metoda sztuki est nie mniej ważna niż metoda nauki, znajduje może nawet szerszy rezonans społeczny". Logicznie i historycznie uczu-iowość jest pierwotną formą duchowego panowania świata... Sztuka odtwarza świat zachowując formy żywego, masowego, ważniejszego sposobu związku człowieka ze światem. I w tym zawiera się podstawa jej praktycznego znaczenia". Typowa rzeczywistość przekazana w silnie uczuciowo zabarwionych, indywidualnych formach umacnia „typowe reakcje psychiczne". Jest to jedno z najważniejszych funkcji społecznych sztuki — jej funkcja wychowawcza.

Specyficzność odtwarzania w sztuce polega nie tylko na tym, że sztuka stosuje swoiste środki wyrazu; drugim czynnikiem, ograniczającym możliwość dokładnego „kopiowania", ale niezwykle bogacącym i uspołeczniającym sztukę, jest nasycenie dzieła ideowością. Odtworzenie rzeczywistości — jak mówi Winogradow — nigdy nie bywa ostatecznym celem, dzieło sztuki powstaje po to, aby działać na odbiorców. Artyzm jego polega na tym, w jaki sposób realizuje ten swój ostateczny cel. W każdym elemencie dzieła, poza jego sensem poznawczym, zawiera się subiektywny stosunek autora wobec życia i klasowa interpretacja rzeczywistości. Pisarz przedstawia zjawiska ważne ze swego punktu widzenia. Idea dzieła ma charakter subiektywno-praktyczny, ale określa ją przynależność klasowa artysty.

Oczywiście nie należy tego rozumieć w ten sposób, że w pewnych fragmentach dzieła przejawia się „subiektywna postawa" autora, a w innych jego ideologia, określona przynależnością do danej klasy. Sprawy te są ściśle związane. Winogradow zastrzega się też przeciw traktowaniu idei dzieła, jako łatwej do sformułowania sentencji, czy morału danego utworu. Krytykuje jednak zbytnio „wnikliwe" a pozornie głębokie analizowanie poszczególnych, drobnych elementów utworu. „Jeśli autor napisał, że pijak ma czerwony nos, to i w tym można widzieć wyrok, którym los piętnuje upadek albo tragizm ustroju społecznego (handel alkoholem)".

Dzieło jest epizodem walki klasowej, jest odpowiedzią artysty na te realne zagadnienia, które stawia przed nim społeczna rzeczywistość. Wykrycie ideowego sensu dzieła musi stanowić rezultat badań socjologicznych, musi wynikać z ustalenia przynależności klasowej pisarza, jego światopoglądu i jego konkretnych zamierzeń. Klasowy stosunek do zagadnień życia stanowi wewnętrzną zawartość dzieła i decyduje o wyborze i układzie elementów, o środkach wyrazu, o charakterze obrazów itp.

Najciekawsze określenie idei daje Winogradow zestawiając ideę i temat utworu. „Idea jest tematem ujętym nie od strony

konkretno-uczuciowej, lecz w ogólnym pojęciowym znaczeniu". Natomiast „temat wewnętrzny dzieła jest to ideowy rdzeń utworu dany w obrazowym wyrazie". Pojęcie tematu mieści się w zakresie samej specyficzności sztuki, w ramach struktury obrazowej. Temat jest wyborem i przedstawieniem określonych zjawisk i praw rzeczywistości. W poetyce marksistowskiej problem tematu ma duże znaczenie właśnie z tego względu, że nie pojmuje się sztuki w sposób naiwno-realistyczny, lecz uważa się dzieło za celowy wybór i układ pewnych zjawisk, określony przynależnością klasową pisarza.

Poetyka marksistowska zajęła też zdecydowane stanowisko wobec zagadnienia typu i charakteru w literaturze. Wystąpiła przeciw odróżnianiu dwóch odmiennych rodzajów postaci literackich, twierdząc, że każda postać jest „typem" i każda równocześnie zawiera składniki indywidualne. Dość długo w marksistowskiej nauce o literaturze przetrwało określenie typu przeniesione bezpośrednio z logiki formalnej. „Typem" nazywano zgrupowanie w jednym indywidualnym obrazie cech charakterystycznych dla całej grupy ludzi, przy czym sądzono, że im mniejsza będzie ilość cech, tym większa typowość.

Winogradow przytacza ciekawą analizę gogolewskiego Pluszkina, dokonaną z tego „naukowego" punktu widzenia. Autor rozprawy dowodzi, że Pluszkin jest wyjątkowo udałym typem, ponieważ poza cechą skąpstwa, które przejawia się w każdym jego geście, a nawet w opisie otoczenia, nie posiada prawie żadnych właściwości indywidualnych. Przypominając scenę przyjazdu Cziczikowa, przytacza opis pierwszego wrażenia, jakie sprawia skąpiec. Cziczikow nie może przez dłuższą chwilę zorientować się, kogo przed sobą widzi — mężczyznę czy kobietę, i kilkakrotnie zmienia swe zdanie. Autor cytowanej przez Winogradowa rozprawy wyprowadza taki niezmiernie charakterystyczny wniosek: Gogol stwarzając „idealny" typ zatarł nawet jego psychofizyczne cechy płciowe. Nie jest ważne, czy Pluszkin jest mężczyzną, czy kobietą, ważna jest tylko i jedynie cecha skąpstwa.

Winogradow słusznie twierdzi, że wnioski artykułu są konsekwencją złej definicji typu. Właściwe określenie typu można sformułować wychodząc z marksistowskiego pojmowania typowości. „Typ byłby więc uogólnieniem istotnych stron i praw ludzkiej działalności i ludzkiego poznania". Poznawcza funkcja typu nie zależy od ilości cech, lecz od siły i głębi ujęcia, od jakościowej ważności i doniosłości praw i tendencji, które odsłania. Bohaterka *Matki* Gorkiego, Pelagia Niłowna, nie jest typem według pierwszej definicji, była bowiem w opisywanej rzeczywistości raczej wyjątkiem. Natomiast jeśli wziąć pod uwagę, że postać ta odsłania głębokie i żywe tendencje epoki, że jest objawem nowej wówczas postawy wobec życia, to w tym rozumieniu bohaterka Gorkiego jest pełnym typem.

Te interesujące rozważania doprowadzają Winogradowa do podania własnej — związanej z poprzednimi określeniami sztuki — definicji typu. „Typ jest uogólnieniem „istotnego" w ludzkim zachowaniu i charakterze, uogólnieniem wyrażonym w indywidualnej, konkretno-uczuciowej formie".

Zasady typizacji mogą być różne, zależnie od światopoglądu i przynależności klasowej pisarza. Podobnie jak i pozostałe kategorie poetyki, autor rozpatruje zagadnienie typu z dwóch punktów widzenia — od strony obiektywnej treści, jako przedmiot poznania, i od strony subiektywnej, jako uczuciową ludzką działalność, której rezultatem jest klasowy charakter typu.

Konkretne badanie postaci dzieła literackiego powinno, według Winogradowa, składać się z kilku różnych stadiów analizy. Najpierw powinien badacz zestawić kompleks cech podanych przez pisarza, potem rozpatrywać „sposób przedstawienia charakteru", a więc ustalić ważność cech, ich rolę w życiu postaci, itp. W związku z tym muszą być poddane analizie artystyczne sposoby charakterystki (dialog, opis, różne sposoby przedstawiania przeżyć, itd.). Dopiero na podstawie tych konkretnych badań można ustalić stopień typowości, czyli stosunek cech ogólnych i indywidualnych.

Problem typu nie jest tylko zagadnieniem indywidualności pisarza, ani nawet nie wyczerpuje go sprawa przynależności klasowej artysty. „Obraz-typ" w rozumieniu Winogradowa, podobnie jak słowo, jest formą opanowywania rzeczywistości i zawiera w sobie elementy tradycyjne i zmienne. Dlatego analizując jakikolwiek typ konkretnego utworu nie można pominąć jego związków z tradycją literacką. Dopiero bowiem ustalenie stosunku między tradycyjnym a indywidualnym w typie wykrywa stopień artyzmu i właściwości postawy ideologicznej pisarza. Zasady typizacji są uwarunkowane historycznie, zależą od tego, jak dana epoka pojmuje „ideał" człowieka i w jaki sposób rozumie ludzi.

III

Naukowa wartość książki Winogradowa olega nie tylko na jasnym przedstawieniu zdefiniowaniu podstawowych założeń poeyki marksistowskiej. Niemniejszą jej zaetę stanowi wyraźnie wysuwany przez aubra postulat bliskiego zżycia się badacza tekstem i sprawdzania swych sądów przez ielokrotne wracanie do dzieła. Dobrą medę takich właśnie badań literackich poazuje autor w swej rozprawie, bogato lustrując rozważania teoretyczne przykłaami analiz konkretnych dzieł literackich.

W Związku Radzieckim marksistowski adacz literatury jest w sytuacji o wiele atwiejszej niż nasi uczeni. Znajduje już otowe opracowania polityczno-ekonomiczie i socjologiczne. Nie potrzebuje sam odabiać właściwie niemożliwej do wykonaia dla historyka literatury pracy socjoloa, ekonomisty i historyka. Pozostaje mu ajbliższe jego zainteresowaniom badanie dzieła i twórczości. W tych warunkach oże istotnie dojść do głębokich i naukovo ugruntowanych syntez. Może, mieszcząc Tołstoja w grupie przeciwników tronnictwa demokratyczno-rewolucyjnego, astanawiać się nad tym, w jakie kształty iterackie przyoblekła się jego ideologia. Może ustalać najciekawsze dla badaczy literatury związki pomiędzy problematyką deologiczną a artyzmem i funkcją społeczną dzieła.

Jeżeli historia i socjologia nie przyjdą nam pomocą, będziemy tkwić w naszej nauce literaturze jeszcze ciągle w tym stadium, którym za właściwy typ konkretnych adań literacko-socjologicznych uważamy np. rozdział rozprawy Pika *Szlachcic nieszczaninem*, gdzie autor mówi o pisazach pozytywizmu w ten sposób, że gdyyśmy ich nie znali uprzednio, to niemal do końca moglibyśmy pozostać w błogim przeświadczeniu, że mamy do czynienia filozofami lub autorami rozpraw publiystycznych. Jedna zdawkowa opinia, że rtyzmu Prusa i innych pozytywistów nikt dotychczas nie przewyższył, na pewno nie atuje sytuacji. Nasze badania tak zwaną etodą socjologiczną sprowadzają się w tej hwili albo do tego, że mówi się o przełankach ideologicznych pisarza bez związku z konkretną analizą dzieła literackiego, albo też traktuje się sztukę zupełnie dosłownie jako poznanie naukowe, i np. a podstawie badania kilku postaci inteigentów w powieściach współczesnych worzy się może efektowne, ale zupełnie ztuczne syntezy.

Do osiągnięcia możliwego poziomu badań braknie nam nie tylko opracowań ekonomiczno-politycznych i socjologicznych. Braknie nam świadomości tego, że postawy ideologiczne znajdują konkretny wyraz w dziele sztuki, jako siły kształtujące nie tylko „zawartość", ale i tak zwaną „formę" dzieła. A przecież ideologia zamknięta w dziele przemawia tak silnie właśnie dzięki swym środkom wyrazu.

Jeżeli np. zwalczamy psychologizm w literaturze na tej zasadzie, że wyrastał z obcej nam już dziś postawy idealistycznej, że był świadectwem „rozkładu filozofii społeczeństwa mieszczańskiego", to żeby naprawdę przezwyciężyć jego trwanie w dziełach literackich, musimy wykryć, jakie znajdował środki wyrazu. Tradycja form ciąży nad współczesnością i niemożność jej przezwyciężenia często utrudnia konstruowanie nowych treści. Przyjmując kształt, przyjmujemy w dużej mierze i jego ciężar ideologiczny, bowiem, jak twierdzi słusznie poetyka marksistowska, „konkretno-uczuciowa forma jest specyficzną cechą zawartości... jest swoistym sposobem apercepcji świata". I dlatego, biorąc ten konkretny przykład, trzeba wykryć, na czym polegał psychologizm w dziełach literackich, trzeba pokazać, że posługiwał się metodą introspekcji, że pokazywał człowieka od wewnątrz, bądź za pomocą monologów wewnętrznych, bądź bezpośredniej interpretacji pisarza, że traktował wygląd zewnętrzny jako charakterystyczny wyraz psychiki (np. świetny opis starzejących się kobiet w *Granicy* Nałkowskiej), itd. itd.

Dopiero na podstawie takich badań, ustalających konkretne związki pewnych ideologii z określonymi środkami wyrazu artystycznego, można przejść do sensownych badań dzieł i indywidualnych cech twórczości danego pisarza. Wtedy wystąpią, tak jak występują u Winogradowa, istotne różnice w charakterze i kształcie utworów np. Gogola, Tołstoja, Dostojewskiego i Sałtykowa-Szczedrina. Winogradow kilkakrotnie pokazuje, jak pewien konkretny motyw zostaje rozmaicie potraktowany i wyzyskany w twórczości tych pisarzy ze względu na ich odrębną postawę ideologiczną i ze względu na cel, o który im chodzi.

Zasługą poetyki marksistowskiej jest przezwyciężenie ciasnej doktryny o odrębności świata sztuki, rozszerzenie badań i powiązanie ich z całym procesem życia społecznego. Ale nie należy jej zubożać przez utożsamianie dzieła literackiego z dziełem naukowym czy publicystycznym, po-

nieważ zatraca się w ten sposób specyficzność utworu literackiego. Doceniając społeczne znaczenie sztuki musimy doceniać znaczenie środków, którymi zdobywa ten tak przemożny wpływ na kształtowanie życia. I dlatego dopiero te trzy określenia sztuki: jako „specyficznego poznania", jako szeroko pojętego „odtwarzania rzeczywistości" i jako jednej z najważniejszych „form działalności ideologicznej" — te trzy określenia razem wzięte stanowią o bogactwie i powadze marksistowskiej teorii literatury.

Ewa Korzeniewska

SPROSTOWANIA O FIKCJACH

Zagadnienie fikcji literackiej nie zostało dotąd w polskiej teorii literatury rozpracowane szczegółowo. Dlatego, gdy pojawiły się sprostowania do naszej próby oświetlenia tego zagadnienia z pozycji socjologicznej teorii literatury (*Zagadnienie fikcji literackiej, Twórczość*, nr 2, 1948) i to sprostowania podpisane nazwiskami wybitnych naukowców, potrącających o to zagadnienie w swoich pracach, spodziewaliśmy się, że wzbogacą one naszą wiedzę o tym problemie szeregiem cennych i odkrywczych uwag. Prof. prof. Górski i Ingarden nie uznali widać sprawy za dość ważną, aby zniżyć się do poziomu „początkujących badaczy" i trudzić się rzeczową dyskusją. Nie żałowali natomiast trudu w obronie własnych, rzekomo „zagrożonych" i „źle zrozumianych" autorytetów (Konrad Górski, *List do Redaktora Twórczości, Twórczość*, nr 4, 1948; Roman Ingarden, *Sprostowanie, Twórczość*, nr 5, 1948).

Prof. K. Górski żąda przede wszystkim podania historycznych okoliczności, w jakich jego teza „o wahadłowym rytmie rozwoju umysłowości europejskiej" dotarła do wiadomości autorów pracy. Prof. K. Górski kwestionuje fakt wypowiadania publicznie streszczonych przez nas poglądów poza popularnymi pogadankami dla katolików łódzkich. Otóż komunikujemy, że nie mieliśmy potrzeby wdzierać się na rzeczone pogadanki celem zapoznania się z interesującymi nas poglądami prof. Górskiego. Zostały one zanotowane przez Marię Janion w czasie wykładu prof. Górskiego na tajnych kompletach klas licealnych. Wykład odbył się 18 maja 1943 roku w Wilnie przy ul. Końskiej i dotyczył literatury Oświecenia. Dotąd szczęśliwie przechowały się omal dosłowne notatki z tych wykładów.

Skutkiem wadliwego rozmieszczenia akapitów zdanie: „Różne typy twórczości są odpowiednikami dwu biegunów niezmiennego ducha ludzkiego", — które jest istotnie naszym komentarzem, może uchodzić za dalszy ciąg streszczenia wywodu prof. Górskiego. Przepraszając za to niedopatrzenie sądzimy jednak, że ta „konstrukcja myślowa" jest zarówno „logiczna", jak i metodologicznie uprawniona.

Dantejskie „spójrz i przejdź" przyjmujemy do wiadomości z uznaniem, stwierdzając, że jest to niewątpliwie rozsądniejsze, niż zasada D'Annunzia — „pamiętaj i czekaj"!

„Sprostowanie" prof. R. Ingardena dotyczy sformułowań dwóch zdań naszej pracy. Na str. 71 pisaliśmy: „W ramach szkoły fenomenologicznej, której patronem jest Edmund Husserl, opracował system estetyki Ziegenfuss w książce *Die phänomenologische Aesthetik*. Ingarden przetransponował podstawowe tezy szkoły na teren badań ściśle literackich".

W związku z tym prof. R. Ingarden prostuje informację, jakoby książka Ziegenfussa była próbą stworzenia estetyki fenomenologicznej — referuje ona jedynie, i to krytycznie, poglądy przedstawicieli szkoły w zakresie estetyki. Jak już zaznaczyliśmy na Zjeździe Krakowskim, wiadomości o pracy Ziegenfussa, jak również o jej charakterze, czerpaliśmy z książki prof. M. Kridla. Prof. R. Ingarden, prawem solidarności profesorskiej, pragnie zrzucić na nasze barki odpowiedzialność za błędność informacji, stwierdzając, że „Prof. M. Kridl także tego rodzaju informacji, jak autorowie, nie podaje", poniżej zaś sam cytuje wypowiedź Kridla, gdzie mówi się o „takich próbach stworzenia estetyki fenomenologicznej, jak książka Ziegenfussa". Nasza wzmianka dla nieuprzedzonego czytelnika w zupełności chyba pokrywa się z informacją Kridla. Tak więc smutnie zemściło się na nas odstępstwo od zasady, że nie należy ślepo ufać nawet profesorom, zarówno co do treści „informacji", jak i co do brzmienia cytowanych tytułów (Kridl obciął dwie trzecie metrowego tytułu, co prof. R. Ingarden złożył również na karb naszego nieuctwa, czy perfidii).

Niezależnie jednak od zagadnienia, kto ponosi winę w tym wypadku, trzeba stwierdzić, że dobrze się stało, iż prof. R. Ingarden ukręcił głupstwu głowę, gdyż tego rodzaju nieodpowiedzialna informacja mogłaby jeszcze długo bruździć w dyskusjach teoretyczno-literackich. (Szkoda tylko, że prof. R. Ingarden wyjaśnień tych nie podał na Zjeździe, wbrew swym twierdzeniom, jakoby miał o tym „pouczać" niżej podpisanych — można by wówczas uniknąć po-

wtórzenia tej bredni w druku. Przed dyskusją zjazdową zostaliśmy bowiem „pouczeni" jedynie o tym, że prof. R. Ingarden przed, ani w trakcie pisania swej książki pracy Ziegenfussa nie czytał, co natychmiast, zgodnie z życzeniami prof. R. Ingardena, zakomunikowaliśmy Zjazdowi i co On sam z naciskiem w dyskusji powtórzył.)

Tyle co do rzeczowej części „Sprostowania". Powtórzyliśmy cudze głupstwo — dla konstrukcji naszej pracy zresztą zupełnie bez znaczenia — wytknięto nam je słusznie, odwołujemy z rumieńcem — i sprawa załatwiona. Ale poza słusznym sprostowaniem, obejmującym dziewiętnaście wierszy, wypowiedź prof. R. Ingardena rozciąga się jeszcze prawie na czterech stronach druku, zawierając już tylko insynuacje insynuacji.

Prof. R. Ingarden insynuuje więc nam chęć obniżenia znaczenia i wartości jego podstawowego dzieła *Das literarisch Kunstwerk* przez:

1) rzekome ścisłe uzależnienie osiągnięć jego książki od pracy Ziegenfussa;

2) użycie w stosunku do jego pracy zwrotu „przetransponował podstawowe tezy szkoły", co ma rzekomo wykluczać dokonanie w pracy odkryć zarówno cennych, jak i samodzielnych;

3) przez ograniczenie przedmiotu rozważań książki prof. R. Ingardena zwrotem „teren badań ściśle literackich", co ma rzekomo przekreślać filozoficzny aspekt książki oraz jej liczne i istotne relacje z ontologią, teorią poznania i filozoficznymi podstawami logiki.

Duży materiał dowodowy, jaki zgromadził prof. R. Ingarden, ma popierać następujące tezy:

a) pierwsza redakcja dzieła *Das literarische Kunstwerk* powstała przed ukazaniem się pracy Ziegenfussa; prof. R. Ingarden o istnieniu pracy tej dowiedział się dopiero w r. 1932 z recenzji Geigera;

b) zarówno przez fenomenologów, jak i przedstawicieli innych kierunków filozoficznych, dzieło prof. R. Ingardena zostało uznane za nowatorskie i odkrywcze (ogromne cytaty z różnojęzycznych recenzji, listy Husserla, głosy zachwytu całego świata);

c) książka *Das literarische Kunstwerk* nie jest książką „ściśle literacką".

Ad 1) — Dopatrywanie się w kwestionowanych zdaniach chęci uzależnienia osiągnięć prof. R. Ingardena od pracy Ziegenfussa może być tylko wynikiem podrażnienia ambicji autorskiej prof. R. Ingardena.

Prof. R. Ingarden prostował już raz ustnie rzekome sugestie tego typu, które mogły wypływać z niezręcznego sformułowania omawianych zdań w pierwszej redakcji, odczytanej na Zjeździe. (Dwa kwestionowane zdania II redakcji tworzyły w I redakcji całość nie przedzieloną kropką, przy czym zaimek względny mógł się odnosić zarówno do zwrotu „szkoła", jak i „książka".) Aby uniknąć dalszych nieporozumień rozbiliśmy zaczepione zdanie na dwa odrębne zdania, nie pozostające z sobą w żadnym stosunku gramatycznym i logicznym, które łącznie z nie zauważonym przez prof. R Ingardena zdaniem: „Nie podobna rozważać teorii Ingardena w oderwaniu od całego zaplecza filozoficznego fenomenologii" mają w intencji naszej, nie negując powszechnie uznanej oryginalności i odkrywczości pracy prof. R. Ingardena, powiązać ją, dla celów ogólnej klasyfikacji, z pewną szkołą filozoficzną, w danym wypadku fenomenologiczną, co praktykuje się zresztą zarówno w stosunku do dialogów platońskich jak i dzieł Marksa. Ziegenfuss znalazł się w tym towarzystwie jak Piłat w Credo, ale — jak wspominaliśmy — jest to błąd przez nas niezawiniony.

Ad 2) — Zwrot „przetransponował podstawowe tezy szkoły" miał w naszej pracy identyczną funkcję klasyfikacyjną, co zestawienie (nie p o w i ą z a n i e) pracy prof. R. Ingardena z nieszczęsnym Ziegenfussem. „Sprostowanie" prof. Ingardena nie zaprzecza wszak wspólności podstawowych założeń filozoficznych ze szkołą Husserla. Cytowane urywki z recenzji przedstawicieli szkoły (Spiegelberg, Geiger) wyrażają jedynie ich radość, że książka prof. R. Ingardena stanowi „istotny postęp pod każdym względem" (Spiegelberg), lub stwierdzają, że „podstawa, na której budujemy, jest absolutnie wspólna" (Geiger).

Również Husserl w cytowanym liście do prof. Ingardena stwierdzał: „Jakżeż często bowiem skarżyłem się na to, że brak mi prawdziwych współpracowników, w szczególności uczniów, którzy umieliby mię ubiec w tym, co sam pomyślałem. Cały styl książki, jakkolwiek tylko w swej stronie ontologicznej, jest takim wyprzedzeniem mych myśli, jak to od razu widziałem w roku 1929..."

Fakt, że w swojej obronie możemy się posługiwać wyłącznie materiałem dowodowym, zgromadzonym przez samego prof. Ingardena, świadczy, iż pragnie on z b i j a ć t w i e r d z e n i a, j a k i c h n i g d y, w b r e w i n s y n u a c j o m „S p r o s t o w a n i a", n i e w y p o w i a d a l i ś m y. Nie pragnęliśmy nigdy obniżać znaczenia powszechnie uznanego dorobku naukowego prof. R. Ingardena, jakkolwiek krytycznie możemy się do niego odnosić. Ocena tego

dorobku nie leżała zresztą na linii naszych zainteresowań. Dziwi nas tylko, że staliśmy się mimowolnym powodem niepokoju znakomitego badacza.

Wreszcie ad 3) — Zwrot „przetransponował podstawowe tezy szkoły na teren badań ściśle literackich" miał tylko zaznaczyć przejście od ogólnych rozważań estetycznych do ścisłych badań nad wyodrębnionym dziełem literackim. Zwrot ten nie przesądza charakteru i zasięgu końcowych wniosków książki. Insynuacja prof. R. Ingardena jakoby zwrot ten mógł oznaczać, że uważamy jego książkę za „ściśle literacką" może wypływać tylko z absolutnego niezrozumienia funkcji, jaką w języku polskim odgrywają metaforyczne zwroty „teren badań ściśle literackich" i „książka ściśle literacka".

Sprostowania wybitnych specjalistów do prac „początkujących badaczy" mogą odgrywać cenną rolę w życiu naukowym, o ile są rzeczowe, prostują pewne błędy lub wprowadzają nowe oświetlenia. Prof. R. Ingarden zrezygnował jednak z merytorycznych sprostowań, jakkolwiek gołosłownie stwierdził, że został skarykaturowany. Poprzestał na gwałtownej obronie swego stanowiska. Co zaś do karykatury — to pocieszamy się faktem, że „od króla Lecha" żaden fenomenolog nie był należycie „pojęty" przez otoczenie.

Tadeusz Drewnowski
Maria Janion

Na tym polemikę w sprawie artykułu „Zagadnienie fikcji literackiej ze stanowiska socjologicznej teorii literatury" zamykamy.
Red.

DO REDAKTORA „TWÓRCZOŚCI"

Bardzo interesujący artykuł Pana Redaktora w ostatnim numerze *Twórczości*, *Muzeum na kółkach* nasunął mi następujące myśli: takie sporadyczne pokazy i objazdy, o których pan Redaktor pisze, to naturalnie bardzo dobrze, ale... to strasznie mało.

Aby ludziom mającym „melodię" do odczuwania piękna w plastyce dać możność nawiązania niejako osobistego kontaktu z dziełami sztuki, które im odpowiadają, trzeba szukać jeszcze innych dróg. Chodziłoby o udostępnienie reprodukcji największych dzieł sztuki światowej, wyboru i nabycia wybranej rzeczy dla siebie, aby móc się cieszyć patrzeniem na nią.

Czy nie dałoby się zorganizować większego zakupu reprodukcji we Francji lub Włoszech poczynając od sztuki egipskiej i greckiej poprzez gotyk, Odrodzenie aż do współczesnej sztuki. Należałoby moim zdaniem wziąć specjalnie dużą kolekcję rysunków, które najlepiej na reprodukcji wychodzą. (Malarstwo w reprodukcji nic nie daje). Są rysunki reprodukowane nie tylko największych jak Michał Anioł i Lionardo ale np. cudowne rzeczy Piero di Cosimo i innych.

Reprodukcje oczywiście nie mogłyby być tandetne, tylko w dobrym i najlepszym gatunku.

Akcję rozsprzedaży mógłby objąć „Czytelnik", który w każdym ze swoich działów zrobiłby w oknie wystawę tych rzeczy. Pewna jestem, że sprzedawałoby się je jak bułeczki, a poza tym uporządkowane i usystematyzowane kolekcje mogłyby nabywać regionalne muzea i Domy Kultury.

Przyznaję się szczerze, że kieruje mną nie tylko dbałość o „kulturę mas", ale i własny interes: moje skromne pamiątki z przedwojennych podróży naturalnie zginęły i bardzo mi do nich tęskno, zwłaszcza do rysunków Lionarda.

Łączę wyrazy prawdziwego szacunku

L. Swinarska

Bytom, ul. Czarneckiego 9/3.

SPROSTOWANIA

W dziewiątym (wrzesień 1948) zeszycie *Twórczości* znajdują się wiersze Federico Garcia Lorca w moich przekładach. Niniejszym wyjaśniam, że tytuły tych wierszy zostały zmienione bez mojej wiedzy. Tytuł pierwszego wiersza brzmi nie „Romanca o księżycu", lecz *Romanca o księżycu, księżycu (Romance de la luna, luna)*; tytuł drugiego wiersza — nie „Romanca o smutku", lecz *Romanca o czarnym smutku (Romance de la pena negra)*; tytuł trzeciego wiersza — nie „Romanca o smutku somnambulicznym", ale *Romanca somnambuliczna (Romance sonambulo)*; wreszcie tytuł piątego i ostatniego wiersza brzmi: *Aresztowanie Antonita el Camborio na drodze sewilskiej (Prendimiento de Antonito el Camborio en el camin de Sevilla)*, a nie „Aresztowanie" jak wydrukowano w *Twórczości*. W przekładach moich wiersze Lorki miały pełne tytuły, a ich zmiany nie są mojego pióra. Zaznaczam to, nie chcąc być posądzonym o brak szacunku dla utworów znakomitego poety.

Jerzy Ficowski

*

W zeszycie 9 (1948) *Twórczości* do szkicu Julii Hartwig pt. *Poematy prozą Maxa Jacoba* wkradły się błędy, które niniejszym prostujemy: str. 59 wiersz 11, zamiast: „Matki Boskiej Sieneńskiej" powinno być „Matki Boskiej S y o ń s k i e j"; str. 63 wiersz 4, zamiast „towarzyskiej ankiety" powinno być „towarzyskiej e t y k i e t y"; poza tym w przekładzie poematu prozą pt. *Stronica z historii*, str. 69 wiersz 6, zamiast „dywan z Aubuson" powinno być „dywan z A u b u s s o n".

WYKAZ TREŚCI

Str.

REZOLUCJA ŚWIATOWEGO KONGRESU INTELEKTUALISTÓW W OBRONIE POKOJU 5
KAZIMIERZ WYKA: Kolumna, globus i Odra 7
JÓZEF SIERADZKI: Lenin w Polsce 21

SPRAWY I TROSKI

KAZIMIERZ WYKA: Geografia kulturalna roku 1947/48 35
JULIAN WOŁOSZYNOWSKI: Melpomena warszawska 1947-48 42
JAN ALFRED SZCZEPAŃSKI: Teatry krakowskie 47
MIECZYSŁAW PORĘBSKI: Sprawy plastyki w Krakowie 50
ROMAN HAUBENSTOCK: Sezon koncertowy Filharmonii krakowskiej 54
WANDA KARCZEWSKA: List z Poznania 57
STANISŁAW TESSEYRE: Plastyka w Poznaniu 63
STANISŁAWA SZELIGOWSKA: Poznańskie życie muzyczne 65
ZDZISŁAW HIEROWSKI: Na linii Dąbrowa Górnicza — Katowice — Opole . . 66
TADEUSZ LUTOGNIEWSKI: Życie kulturalne Wrocławia 75
EDWARD KOZIKOWSKI: Dolny Śląsk a zagadnienie kultury 81
MARIAN TURWID: Pomorze lądowe 86
KAZIMIERZ BARNAŚ: Kultura i sztuka na Wybrzeżu 95
JAN MARIA GISGES: Sezon 1947/48 w regionie świętokrzyskim 100
MARIA BECHCZYC-RUDNICKA: Dorobek kulturalny Lublina 104

NOTY:

JÓZEF KORPAŁA: Narada w sprawie upowszechnienia czytelnictwa 110
STEFAN MORAWSKI: O dialektyce przeżycia estetycznego 116
EWA KORZENIEWSKA: Podstawowe założenia poetyki marksistowskiej 122
TADEUSZ DREWNOWSKI — MARIA JANION: Sprostowania o fikcjach . . . 128
L. SWINARSKA: Do redaktora „Twórczości" 130
SPROSTOWANIA 130

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata za III kwartał 1948 r. 200 zł (2 zeszyty), za IV kwartał 300 zł (3 zeszyty) za II półrocze 500 zł.
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

Wkrótce ukaże się numer 8–9 (27–28)
za miesiąc sierpień–wrzesień

czasopisma naukowego

MYŚL WSPÓŁCZESNA

Skład Komitetu Redakcyjnego:

Prof. dr Józef Chałasiński, prof. dr Jan Dembowski, prof. dr Natalia Gąsiorowska, prof. dr Tadeusz Kotarbiński, prof. dr Adam Schaff, prof. dr Zygmunt Szymanowski, prof. dr Henryk Ułaszyn

Treść numeru:

Artykuły:

Jürgen Kuczyński – Tendencja światowej gospodarki
Dr Stanisław Ossowski, prof. UW – Na szlakach marksizmu
Dr Kazimierz Ajdukiewicz, prof. UP – Zmiana i sprzeczność
Prof. Józef Sieradzki – Materializm historyczny i niektóre potrzeby polskiego dziejopisarstwa
M. A. Markow – O naturze wiedzy fizycznej
oraz
Dyskusja filozofów radzieckich na temat książki Aleksandrowa: Historia zachodnio-europejskiej filozofii

Adres Redakcji: Łódź, Piotrkowska 86, tel. 254-20, wewn. 13
Adres Administracji: Warszawa, Al. 3 Maja 36

Cena egzemplarza: zł. 200·–
Prenumerata kwartalna zł. 250·–

Konto PKO Nr VII – 995, z zazn. Wyd. „Myśl Współczesna"

SKŁAD GŁÓWNY: SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „KSIĄŻKA"